

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

НІКОЛАЄВА ГАННА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 792.565:7.046.1(477.74)

ДИСЕРТАЦІЯ
**ТЕАТР ЯК МОДЕРАТОР СУЧАСНОГО МІСЬКОГО МІФУ
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. М. ВОДЯНОГО)**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня

кандидата культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Г. О. Ніколаєва

Науковий керівник: Місюн Анна Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеса – 2018

АНОТАЦІЯ

Ніколаєва Г.О. Театр як модератор сучасного міського міфу (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018.

Дисертація присвячена проблемі модерації міського міфу одним із самих знакових театрів Одеси – Одеським академічним театром музичної комедії ім. М. Водяного. Актуалізує дане дослідження і ювілейний рубіж – 70-річчя Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, який, безперечно, є одним з головних символів Одеси, найщільніше пов'язаний з одеським міфом та відповідним типом локальної ідентичності («одеськістю»). З моменту прем'єри легендарної «Білої акації» (1956 р.) саме цей театр став модератором одеського міфу. Дослідження культурної практики Музкомедії актуальне ще й з огляду на вдалий досвід існування театру в новітніх умовах, коли завдяки розширенню комунікативного простору останній не втрачає, а навпаки набуває ще більшої ваги як «свій» театр для громади.

Наукове завдання роботи полягає у визначенні ролі та місця установи культури і мистецтва (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного) в процесах культуротворення в межах певного міського простору. Насамперед йдеться про взаємовплив та взаємозв'язок театру (зокрема музичного) як комунікативного локусу, міського міфу і локальної ідентичності.

У роботі розглянуто процеси творення і розвитку одеського міфу та відповідного типу локальної ідентичності («одеськості») у співвіднесенні з деякими театральними практиками міста, що проходили з початку ХІХ

століття. Акцент поставлений на період функціонування Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного в Одесі (з 1953 року до сьогодні).

Методологічна база роботи має комплексний, міждисциплінарний характер. Виходячи із специфіки об'єкта та предмета дослідження, дисертаційна робота базується на поєднанні культурологічних та мистецтвознавчих методів, різноманітних підходів і стратегій, серед яких: соціокультурна стратегія (Є. Єрмолін, І. Євламπίєв, М. Найдорф), антропологічна стратегія (М. Коул, К. Гірц, К. Фокс, Т. Річардсон), психоаналітичний підхід (теорія архетипів К. Г. Юнга), методика усної історії (П. Томпсон, Л. Шопес, Дж. Моєр, І. Реті), семіотична стратегія (Р. Барт, А. Юберсфельд, Т. Ковзан, Ю. Лотман, А. Баканурський). При цьому деякі з методів (приміром, методика усної історії або «oral history») використовуються вперше на запропонованому автором матеріалі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше визначено модеративну роль Одеського театру музичної комедії як культурного інституту в контексті побутування міського міфу і локальної ідентичності («одеськості»). При чому під терміном «модератор» міфу розуміється здатність театру як важливого комунікативного локуса міста регулювати процеси творення, трансляції, консервації міського міфу. У дисертації досліджено феномен театральної Одеси, який напряму пов'язаний не лише з певними локусами побутування міської міфології, а і з її сутнісними характеристиками (космополітизм, трикстеризм, карнавальність, ексцентричність, толерантність, креативність, відкритість, опозиційність владі тощо). Це положення ще не було ґрунтовно представлене в науковій літературі. Зазвичай позиціонувалися лише окремі історичні або прагматичні аспекти цього питання. Окрім того, вперше одеський міський міф досліджується не тільки як складний соціокультурний феномен, але й як семіотична система, що задає певне смислове поле, в якому відбувається інтерпретація різних складових історії міста, його культурних та мистецьких традицій тощо. Проведений сутнісний культурологічний аналіз одеського

міфу на різних етапах його розвитку у його взаємозв'язку із локальною ідентичністю («одеськість») та театральністю міста. Здійснено співвіднесення одеського міфу з театральним мистецтвом Одеси та встановлено три корелюючі моделі локального міфу і розвитку театру в просторі міської культури. Також у роботі розширено експлікацію «міський міф» у культурологічному аспекті, розуміння поняття «одеськість» (як тип локальної ідентичності) та його типологічне наповнення; уявлення про взаємовплив та взаємозв'язок Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного і міського культурного простору. Уточнено та доповнено поняття «смерть» одеського міфу (у традиційній схемі «народження-розвиток-смерть»), яке запропоновано змінити на більш адекватне сучасній постмодерністській культурі – «трансформація». У роботі також жанр оперети/музичної комедії постає як художньо-стилістична домінанта локальної ідентичності – «одеськості». Набули подальшого розвитку: поняття театральність (в розумінні Ю. Лотмана – концепція про «ексцентричне» – театральне місто та М. Євреїнова – концепція театральності) як формоутворююча риса одеської ідентичності («одеськості»); дослідження діяльності Одеського театру музичної комедії, образів його провідних артистів тощо як простір прояву трикстеризму; використання методики усної історії (oral history) у розгляді театральних артефактів (вистав, життєписів та образів артистів, творчої діяльності театру тощо).

Встановлено, що в умовах глобалізованої урбанізації саме міський міф (зокрема – одеський) – важливий культуротворчий чинник, що несе у собі узагальнений образ міста та надає сенс існуванню певній міській громаді. Як семіотична система міський міф задає смислове поле, в якому відбувається інтерпретація різних складових історії міста, його культурних та мистецьких традицій тощо. Окремо виділена функція локалізації простору, що є необхідною для втримання місцевої локальної ідентичності. У самому місті існують конкретні локуси, що наділяються важливими комунікативними

функціями, є модераторами міського міфу та каталізаторами становлення і розвитку локальної ідентичності. Серед таких локусів вперше в українській культурології розглядається один із важливих культурних інститутів міста – музичний театр взагалі і Одеський академічний театр музичної комедії зокрема.

Наголошується, що з одного боку, одеській ідентичності («одеськості»), в тому числі і презентованій в міфі, притаманні риси яскравої, до того ж ексцентричної і демонстративної театральності. З іншого боку, саме театр як культурний інститут в історії міста є локусом розвитку і побутування «живого» міського міфу, а через те, і певних аспектів культуротворення. Акцентується увага на тому, що саме театр, і театр музичний, становить простір соціокультурної інтеграції, формування типу локальної ідентичності, практичної космополітичності і етнокультурної толерантності Одеси. Музичний театр (зокрема – Музкомедія) є моделлю міського культурного простору і міфу, ключем до розуміння як самого міста, так і характеру одеситів, адже саме такий театр через свою специфіку постає для Одеси в якості інтегратора інтернаціонального населення в суто міську спільноту, де різномовні конструкти «перетравлюються» у єдине семіотичне і ігрове поле міської культури, стаючи загальним для всіх мешканців південного міста. В даному контексті театр Музкомедії розглядається як активний член міського комунікативного процесу, модератор (творець, регулятор, транслятор та консерватор) міського міфу, а разом з тим і – міської локальної ідентичності («одеськості») та певного типу особистості (з типовими якостями трикстера) – «справжнього» одесита.

Якщо Оперний – ровесник міста і функціонує майже з самого народження Одеси, уособлюючи «європейськість» та високу культурність міста («старий» одеський міф), то Музкомедія, як відносно молодий театр, акумулює в своїй основі радянську модель одеського міфу (класичний тип «одеськості», про який відомо з культурних текстів: творів одеських авторів, радянських пісень «за Одесу», анекдотів, легенд тощо) та сучасну модель

цього міфу (переосмислення «старого» і радянського одеських міфів сьогодні). Завдяки потужній методологічній базі, роботі з різноманітними джерелами (публікаціями, архівними документами та іншими письмовими свідченнями) та особливо залученням до дослідження напрацьовань методики усної історії (oral history) і спеціально розроблених циклів інтерв'ю, знаходяться численні пояснення популярності певних вистав театру на одеську тему («Біла акація», «На світанку», «Четверо з вулиці Жанни», «Біля рідного причалу», «Весілля в Малинівці», «Старі будинки», «Бал на честь короля» та інші), а також сценічних образів провідних артистів театру (М. Водяной, Є. Дембська, Л. Сатосова, С. Крупник, В. Фролов, Н. Завгородній та інші) з причин постійного перетинання їхнього змісту та одеського міфу. Також підкреслюється те, що успіх найвідоміших акторів театру базуються саме на іміджі «справжніх» одеситів. Одеська мова, гумор, фольклор, «одеські пісеньки», колоритні місцеві образи як артикуляція одеського міфу стали найважливішим компонентом творчої діяльності театру Музкомедії, підтримувалися і продовжують підтримуватися їм як культурним інститутом. В радянський період театр дуже виразно виконував функцію модератора одеського міфу. Одеський міф та «одеськість» через творчу діяльність Музкомедії сприймалися як певна альтернатива радянському офіціозу, системі норм, заборон та табу. У дисертаційній роботі автор доходить висновку, що сьогодні в умовах наростаючої глобалізації, через активну творчу діяльність театру Музкомедії, образи провідних артистів, вистави на одеську тему, репертуар театру в цілому, різноманітні флешмоби (арт-моби), інтерактивні творчі акції тощо продовжують модеруватися, транслюватися та консервуватися одеський міф та специфічна одеська міська локальна ідентичність в найрізноманітніших її маркерах.

Отримані наукові результати дослідження є доповненням до існуючої інформації про діяльність Одеського театру музичної комедії і дозволяють в новому ракурсі представити сам театр, вистави, репертуар та артистів цього театру. Автором також введені, розширені і уточнені відомості про значення

одеського міфу як соціокультурного феномену та вторинної семіотичної системи, зроблено акцент на артикуляції міфу в репертуарі театру (вистава або театральний артефакт як носій міфу), його впливі на глядача як споживача міфу.

Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці курсів лекцій та семінарів з історії і теорії культури, а також з історії театру, спецкурсів до яких входять вивчення культурної спадщини Одеси, що викладаються студентам гуманітарних спеціальностей. Основні положення дисертації, матеріали окремих розділів та підрозділів можуть також бути використані для підготовки навчально-методичних посібників, монографій, довідникових видань, проведення тематичних лекторіїв тощо. Використані методологічні підходи, сучасні методи дослідження міфу можуть стати ефективним інструментарієм для вивчення різноманітних сучасних міфів та їх артикуляції в театральному мистецтві як на території України, так і за її межами. Результати дослідження також представляють цінність для працівників театрів (зокрема завідувачів літературною частиною, художніх та адміністративних керівників), а також для туристичної сфери (як матеріали для розробок авторських екскурсій, приміром «Театральна Одеса» або «Міфологічна Одеса»).

Ключові слова: *одеський міський міф, одеська тема, локальна ідентичність («одеськість»), культурний простір, культурний інститут, музичний театр, артефакт, трикстер, карнавальність, театральність.*

SUMMARY

Nikolaieva H.O. The Theater as a Moderator of the Modern Urban Myth (Based on the Example of the Activity of Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after M. Vodyanoy). – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

A thesis for the scholarly degree of the Candidate in Cultural Studies (PhD), speciality 26.00.01 – theory and History of Culture. – National Academy Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2018.

This thesis is devoted to the problem of moderation of the urban myth by one of the most iconic (brand) theaters of Odessa – the Odessa Academic Theater of the Musical Comedy named after M. Vodyanoy. This research is actualized by the jubilee line – 70th anniversary of the Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after M. Vodyanoy, which undoubtedly is one of the main symbols of Odessa, the most closely connected with the Odessa myth and the corresponding type of local identity. Since the premiere of the legendary *White Acacia* (1956), this theater has become a moderator of the Odessa myth. The study of the cultural practice of Music Comedy is relevant also given the successful experience of the theater's existence in the latest circs, when it does not lose the popularity and even more due to the expansion of the communicative space becomes very important as the "own" theater for the urban community.

The scientific task of work is to determine the role and place of the institution of culture and art (on the example of the Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after M. Vodyanoy) in the processes of cultural development within a certain urban space. First of all, it is a question of the interplay between the theater (in particular – musical) as a communicative locus, urban myth and local identity.

The chronological boundaries of the study cover the period of functioning of the Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after M. Vodyanoy in Odessa (from 1953 to the present). But at the same time, the second chapter of the work deals with the processes of the creation of the Odessa myth and the corresponding type of local identity ("odesskost" or "Odessa flavour") in correlation with the theatrical practices of the city, which took place from the beginning of the XIX th until the middle of the XX century.

The methodological basis of the work has a complex, interdisciplinary nature. Proceeding from the specifics of the object and the subject of the research,

this thesis is based on a combination of cultural and art studies methods, approaches and strategies, including: socio-cultural strategy (E. Ermolin, I. Evlampiev, M. Naydorf), anthropological strategy (M. Koul, K. Girts, K. Fox, T. Richardson), method of oral history (P. Thompson, L. Shopes, J. Moer, I. Reti), psychoanalytic approach (the theory of archetypes of C.G. Jung), semiotic strategy (R. Bart, A. Ubersfeld, T. Kovzan, Y. Lotman, A. Bakanursky). However, some of the methods (for example, the methodology of oral history) are used on the material given for the first time.

The scientific novelty of this thesis is based on the attempt to determine the moderative role of the Odessa theater of musical comedy as a cultural institution in the context of the existence of urban myth and local identity ("odesskost"). Moreover, under the term "moderator" the of urban myth means the ability of the theater as an important communicative locus of the city to regulate the processes of creation, translation, conservation of the urban myth. The phenomenon of theatrical Odessa, which is directly connected not only with certain locuses of the existence of urban mythology, but also with its essential characteristics (cosmopolitanism, tricksterism, carnival, eccentricity, demonstrativeness, tolerance, creativity, openness, opposition to the ruling idea and etc.), is being investigated in this thesis. This research has never been thoroughly presented in the scientific literature. It was usually represented by only a few historical or pragmatic aspects of the matter. Also researched the mutual influence of Odessa myth, Odessa's theatrical art and three correlating models of the local myth and the development of the theater in the space of urban culture. For the first time Odessa myth is investigated not only as a complex sociocultural phenomenon, but also as a semiotic system, which sets a certain semantic field in which the interpretation of various components of the history of the city, its cultural and artistic traditions, and so on. Conducted an essential cultural analysis of the Odessa myth at various stages of its development in its relationship with the local identity and theatricality of the city.

Also an explication of the "urban myth" in the cultural aspect and the concept of "odesskost" (as a type of local identity) and its typological content are expanded in the work; the idea of the mutual influence / interconnection of the Odessa Academic Theater of Musical Comedy and urban cultural space. Clarified and supplemented: the concept of "death" of the Odessa myth (in the traditional "birth-development-death" scheme) is proposed to be transformed into a more adequate for postmodern culture – "transformation"; the genre of operetta / musical comedy appears as the artistic and stylistic dominant of the local identity – "odesskost". There has been further development: the notion of theatricality (in the sense of J. Lotman – the concept of "eccentric" – the theatrical city and M. Yevreinov – the concept of theatricality) is considered as a form-forming feature of the Odessa identity; research of the Odessa Theater of Musical Comedy, images of its leading artists, etc. as a space of manifestation of tricksters; the use of oral history techniques in the consideration of theatrical artifacts (performances, biographies and images of artists, theater activities, etc.).

It is established that in the conditions of globalized urbanization, the urban myth (in particular, Odessa myth) is an important culturable factor that carries the generalized image of the city and gives meaning to the existence of a certain urban community. As a semiotic system, the urban myth defines a semantic field in which the interpretation of various components of the history of the city, its cultural and artistic traditions, etc., is presented. Separately allocated function of space localization, which is necessary for keeping local identity. In the city there are specific locuses, endowed with important communicative functions, are moderators of the urban myth and catalysts of the formation and development of local identity. Among such locuses for the first time in Ukrainian Cultural Studies is considered one of the important cultural institutions of the city – the musical theater in general and the Odessa Academic Theater of Musical Comedy in particular.

It is noted that on one hand, Odessa identity ("odesskost" or "Odessa flavour") being articulated in the myth features, is eccentric and demonstrative

theatrical. On the other hand, theater as social and cultural historical institution is the locus of existence of the urban myth, due to certain aspects of cultural creation. The attention is focused on the matter that theater, and first of all, musical theater is a space of the social and cultural integration, the formation of local identity, practical cosmopolitan, ethnic and cultural tolerance of Odessa. Musical Theater (especially Theater of Musical Comedy) is a model of urban cultural space and myth, the key to understanding the city and the nature of Odessa, because this theater due to its specific features has always been in Odessa an integrator of international population in purely urban community where multilingual elements "digested" in a single semiotic playfield of urban culture, becoming common to all residents of the southern city. In this context, the Musical Comedy Theater is regarded as an active member of the communicative process, a moderator (creator, regulator, translator and conservator) of the urban myth, and at the same time, of the urban local identity («odesskost») and a certain type of personality (with trickster qualities) – «real» Odessite.

Being of the same age as the city, Opera theatre operates almost from the birth of Odessa, representing the "europeanness" and the high level of culture of the city (the myth of the Old Odessa, "Old" Odessa myth), while the Musical Comedy Theater, as rather young theater accumulates basically the Soviet model of Odessa myth (classic type of "odesskost" which is known from the works of famous Odessa authors, Soviet songs "about Odessa ", anecdotes, legends and etc.) and the Modern model of the Odessa myth (the rethink of the "Old" and Soviet urban myths today).

Due to the strong methodological basis and the work with different sources (publications, archival documents and other written evidence), especially research in the sphere so-called oral history and specially designed cycles of interviews have given numerous explanations about popularity of some theater performances based on "Odessa theme" ("Bila akatsiya", "Na svitanku", "Chetvero z vulytsi Zhanny", "Bilya ridnoho pryhalu", "Vesillya v Malynivtsi", "Stari budynky", "Bal na chest' korolya", etc.) and scenic images of the leading theater artists

(M. Vodyanoy, E. Dembska, L. Satosova, S. Krupnyk, V. Frolov, N. Zavhorodniy and etc.), whose work correlates with Odessa myth. The author also mentions that the success of the most famous actors of the theater is based on the image of "real" Odessite. Odessa language, humor, folklore, "Odessa ditties", colorful local images as articulation of the Odessa myth have become an essential part of the creative work of the Odessa Theater of Musical Comedy, that supported and still continues to support it as a socio-cultural institution. During the Soviet period the theater of Musical Comedy served very clearly as a moderator of Odessa myth. Odessa myth and "odeskost" was seen through the work of Musical Comedy Theater as a kind of alternative to the Soviet officialdom, the system of regulations, prohibitions and taboos. The author concludes that nowadays due to conditions of increasing globalization, on one hand, and instability in the country, on the other, due to the active creative activity of Odessa Theater of Musical Comedy, images of artists, performances on the Odessa theme, repertoire in general, various flash mobs (art-mobs) and interactive creative actions the Odessa myth and specific cultural identity in a variety of markers continue to be moderated, streamed and preserved.

The results of this scientific work can be a supplement to the existing information about the activities of Odessa Theater of Musical Comedy and offer a new perspective of performances presentation, artists and repertoire of this theater. It is also introduced, extended and specified by the author the details about Odessa myth as a socio-cultural phenomenon and secondary semiotic system, focused on articulation of the myth in the repertoire of the theater (performance or theater artifact as a carrier of the myth), its impact on the viewer as a consumer.

Materials of the research can be used in preparing lectures and seminars on the history and theory of culture, the history of theater courses which include the study of the cultural heritage of Odessa, that can be handy for students of humanitarian specializations. The key provisions of this thesis, the materials of separate sections and units can also be used for the preparation of teaching aids, monographs, books, references, thematic lectures and so forth. The methodological approaches and modern methods that are mentioned in this work can be effective

tools for studies of various modern urban myths and its articulation in theatrical art of Ukrainian and foreign cities. Results of this research are also useful for employees of different theaters (including heads of the literary section, artistic and administrative leaders), as well as in tourism (materials useful for the preparing of city tours with a copyright such as "Theatrical Odessa" or "Mythological Odessa").

Key words: *Odessa urban myth, Odessa theme, local identity («odesskost»), cultural space, cultural institute, musical theater, artifact, trickster, carnival, theatricality.*

СПИСОК ПРАЦЬ, ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Коцюренко А. Артикуляция «одесского мифа» в репертуаре Одесского театра музыкальной комедии (на примере семиотического анализа спектакля «Белая Акация // Аркадия. 2012. № 3 (34). С. 64–67.
2. Николаева Г. «Одесский миф»: минуле та сьогодення // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Т. 1. Вип. 19. С. 229–234.
3. Николаева А. Ведущие артисты труппы Одесского театра музыкальной комедии им. М. Водяного как субъекты мифологизации // Аркадия. 2014. № 2 (39). С. 16–20.
4. Николаева А. «Одесская тема» в репертуаре театра музыкальной комедии им. М. Водяного // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 149–155.
5. Николаева А. «Одесский миф» как механизм культурной идентификации (на примере анализа творческой деятельности театра музыкальной комедии им. М. Водяного)// Культура народов Причерноморья: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. 2014. № 268. С 90–93.

6. Ніколаєва Г. Трансформація образу трикстера: від радянської до пострадянської культури (на прикладі вистав Одеського Театру Музичної Комедії ім. М. Водяного) // *Культура України*. 2015. Вип. 49. С. 116–125.

7. Ніколаєва Г. Архетип Учителя у життєписі народного артиста СРСР М. Водяного // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1. С. 125–129

8. Ніколаєва Г. Культурна антропологія та методика усної історії в контексті сучасного театрознавства (на прикладі розгляду артикуляції одеського міського міфу у творчій діяльності Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного) // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 164–167.

Статті в міжнародних наукових виданнях

9. Nikolaieva H. The research on articulation of the city myth in the creative activity of Odessa musical comedy theatre named after M. Vodyanoy: interdisciplinary approach // *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. Volume 3, Issue 1. P. 94–97

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

10. Николаева А. Образ одессита в творчестве М. Водяного как альтернатива официальной культуре // *Мистецтву дозволено все?: зб. матеріалів наук. конф. / Одеса: ОНПУ; МСІО, 2015. С. 64–66.*

11. Ніколаєва Г. Культурологічний дослідницький інструментарій у сучасному театрознавстві: до проблеми життєпису корифеїв театру музичної комедії ім. М. Водяного // *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матеріалів міжнародної науково-теоретичної конференції: Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2016. С. 91–93.*

12. Ніколаєва Г. «Ти Одесит, Мішка...»: Одеська Музкомедія і міська культурна ідентичність // *Проблеми культурної ідентичності в актуальному*

мистецтві та музейній практиці: зб. матеріалів наук. конф. / Одеса: ОНПУ; МСІО, 2016. С. 45–46.

Публікації, які додатково відображають результати дисертації

13. Ніколаєва Г. Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло: трикстери «одеського міфу» у виставах Театру музичної комедії ім. М. Водяного // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 15. С. 130–134.

14. Николаева А. Феномен народного артиста СССР М. Водяного: культурологический аспект // Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология: Сб. науч. тр. Курского государственного университета. 2014. Вып. 1. С. 41–45.

15. Николаева А. Не только имя, а и душа // Одесские известия. 12.09.2015. №79 (4789). С. 8.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. МІСЬКИЙ МІФ ТА ТЕАТР: СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1. Міський міф у сучасному гуманітарному дискурсі	25
1.2. Культурна антропологія та усна історія у розгляді досліджуваних культурних артефактів	38
1.3. Театр як простір побутування міського міфу	51
Висновки до першого розділу	62
РОЗДІЛ 2. ОДЕСЬКИЙ МІСЬКИЙ МІФ І ТЕАТРАЛЬНІСТЬ	65
2.1. Співвіднесеність моделей одеського міфу та театрального розвитку міста	65
2.2. Театральна Одеса в аспекті еволюції міського міфу	86
2.3. Трикстер як герой одеського міського міфу.....	102
Висновки до другого розділу	121
РОЗДІЛ 3. ОДЕСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. М. ВОДЯНОГО: МОДЕРАЦІЯ МІСЬКОГО МІФУ ...	125
3.1. Міфологізація як форма публічної саморепрезентації Одеського театру музичної комедії.....	125
3.2. Артист Музкомедії як об'єкт/суб'єкт міської міфологізації	148
3.3. Репертуарна політика театру в контексті міської культури	172
3.3.1. Вистави театру Музкомедії 50-80-х рр.. як носії одеського міфу та альтернатива офіційній культурі	174
3.3.2. Трансформація репертуару та роль театру Музкомедії у сучасний період	193
Висновки до третього розділу	209
ВИСНОВКИ	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	217
ДОДАТКИ	239

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Загальна реміфологізація сучасної культури ставить проблему кореляції міського міфу і театру в розряд вельми актуальних питань. У рамках актуалізації досліджень проблем культури та суспільства, зокрема театру як культурного інституту, що відповідає за створення, використання, збереження та трансляцію культурно значущих продуктів, важливим є урахування специфіки побутування театру в культурному просторі міста. У сучасних умовах мова йде про необхідність осмислити зв'язок міського міфу як культуротворчого чинника, котрий надає сенс існуванню певній міській громаді, й театру як комунікативного локусу в просторі міста, де на ґрунті міської міфології твориться та розвивається локальна ідентичність. Така постановка питання ще не виносилася на науковий розгляд. Досі всі конструкти цього процесу – міський міф (В. Абашев, Т. Возняк, Є. Єрмолін, Ю. Лотман, М. Найдорф, І. Патрон, Т. Річардсон, Б. Успенський та ін.), локальна ідентичність (Л. Мамфорд, С. Рамер, Б. А. Рубл, Г. Шопфлін та ін.), театр (зокрема – Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного (Р. Бродавко, О. Галяс, О. Грабовський, В. Максименко та ін.)) – розглядаються окремо в численних роботах різного спрямування. Тому вельми актуально не лише з огляду на теоретичні питання подолання розриву між глобалізаційною урбанізацією та локальною культурою, а й практичного рішення проблем розвитку міського культурного простору і театру в ньому, є культурологічне дослідження ролі театру як модератора міського міфу.

Актуалізує дане дослідження й ювілейний рубіж – 70-річчя Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, який, безперечно, є одним з головних символів Одеси, найщільніше пов'язаний з одеським міським міфом та відповідним типом локальної ідентичності («одеськістю»). З дня виходу у світ легендарної «Білої акації» (1956 р.) саме цей театр став модератором одеського міфу. Дослідження культурної практики Музкомедії

актуальне ще й з огляду на вдалий досвід існування театру в новітніх умовах, коли завдяки розширенню комунікативного простору останній не втрачає, а навпаки, набуває ще більшої ваги як «свій» театр для міської громади.

Відтак, окреслена сукупність чинників актуальності обумовила вибір теми дослідження: **«Театр як модератор сучасного міського міфу (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного)».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної роботи в межах комплексних наукових тем кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету «Комунікативні механізми видовищної культури» (№ 51–77) та «Культурна ідентичність у сучасних інтеграційних процесах» (№ 126–77). Тему дисертаційної роботи затверджено рішенням Вченої Ради Одеського національного політехнічного університету (протокол № 4 від 18.11.2014) та уточнено (протокол № 9 від 16.05.2017).

Наукове завдання полягає у визначенні ролі та місця установи культури і мистецтва (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного) в процесах культуротворення в межах певного міського простору, а також взаємовпливу і взаємозв'язку театру, міського міфу та локальної ідентичності.

Метою роботи є виявлення особливостей творчої діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного як культурного інституту в аспекті модерації міського міфу.

Для цього в роботі поставлені і розв'язані такі **завдання**:

- дослідити категорію «міський міф» у сучасному гуманітарному дискурсі;
- обґрунтувати використання методів культурної антропології та усної історії у даній науковій розвідці;
- розглянути театр як простір побутування міського міфу;

- дослідити одеський міф як різновид міського міфу і локальну ідентичність («одеськість»), співвіднести моделі одеського міфу та відповідного типу локальної ідентичності з театральним розвитком міста;
- висвітлити театральну Одесу і театральність як художньо-стилістичну характеристику одеської ідентичності в аспекті еволюції міського міфу;
- визначити трикстера як головний тип героя одеського міфу;
- розкрити міфологізацію як форму публічної репрезентації Одеського театру музичної комедії;
- визначити провідних артистів Музкомедії як об'єктів/суб'єктів міської міфологізації;
- осмислити репертуарну політику Музкомедії в аспекті ролі театру в міському просторі.

Об'єкт дослідження: культурний інститут – театр як простір розгортання міського міфу.

Предмет дослідження: презентація одеського міського міфу у творчій діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного.

Хронологічні межі дослідження. У роботі розглянуто процеси творення і розвитку одеського міфу та відповідного типу локальної ідентичності («одеськості») у співвіднесенні з деякими театральними практиками міста, що проходили з початку XIX століття. Акцент поставлений на період функціонування Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного в Одесі (з 1953 року до сьогодення).

Методи дослідження. Дослідження носить комплексний, міждисциплінарний характер і містить такі методи: *порівняльний та системний аналіз* – для проникнення в сутність досліджуваних явищ, порівняння, встановлення закономірностей; *діахронічний та синхронічний методи* – для дослідження побутування театру як культурного інституту та одеського міського міфу в історико-культурній перспективі; *метод соціокультурного аналізу* – для виявлення соціокультурного контексту

функціонування як одеського міфу, так і театру Музкомедії як культурного інституту; *метод семіотичного аналізу* – для дослідження одеського міфу як семіотичної системи, а також при розгляді вистав на одеську тему, історії театру та біографій провідних артистів трупи; *метод включеного спостереження* – при вивченні одеської міської культури; *біографічний метод* – для розгляду творчого шляху провідних артистів театру; *метод інтерпретації* (тлумачення) для аналізу вистав на одеську тему та пояснення смислів різноманітних культурних артефактів. Матеріал роботи ґрунтується також на *мікроісторичному* підході (англо-американська традиція *методики усної історії* (oral history), насамперед, *метод інтерв'ю*).

Теоретична база дослідження:

– дослідження з теорії та історії культури, що визначають концептуальні засади сучасної гуманітаристики (Ю. Богуцький, П. Герчанівська, М. Найдорф, В. Шейко та ін.);

– праці, присвячені дослідженню понять: «міф» (Р. Барт, Е. Кассіерер, К. Леві-Строс, К. Г. Юнг та ін.), «міський міф» (В. Абашев, Т. Возняк, І. Євлампієв, Є. Єрмолін, Ю. Лотман, І. Патрон, Б. Успенський та ін.), «одеський міф» (Я. П. Грінхіс, М. Найдорф, Т. Річарсон, В. Сквирська, К. Хемфрі, П. Херліхі та ін.);

– наукові розвідки з питань «локальної ідентичності» (З. Бауман, Л. Мамфорд, С. Рамер, Б. А. Рубл, Г. Шопфлін та ін.);

– роботи, що присвячені розкриттю теми театральної Одеси (В. Голота, О. Губар, Г. Перлов та ін.);

– праці з вивчення феноменів театральності (М. Євреїнов, Ю. Лотман), карнавальності (С. Аверінцев, М. Бахтін та ін.) та ролі трикстера (М. Липовецький, П. Радін, С. Троїцький, Ю. Чернявська та ін.);

– історичні (англо-американський варіант *методики усної історії* – Дж. Моєр, І. Реті, П. Томпсон, Л. Шопес) та культурно-антропологічні (К. Гірц, Т. Річардсон, К. Фокс) теорії;

- праці з теорії та історії театру (А. Баканурський, О. Безгін, Р. Єсипенко);
- дослідження з театральної семіотики (Т. Ковзан, А. Юберсфельд та ін.);
- праці, присвячені з'ясуванню специфіки жанрів музичного театру (А. Владимирська, Л. Жукова, К. Станіславська, М. Янковський та ін.);
- роботи про різні аспекти діяльності Одеського театру музичної комедії: книги (Р. Бродавко, О. Грабовський, В. Максименко та ін.), статті, рецензії театральних критиків тощо.

Джерельна база дослідження: матеріали з архіву Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного (репертуарні списки, програмки, сценарії, лібрето тощо), відгуки глядачів на Інтернет-сайтах, цикл авторських інтерв'ю з провідними артистами, художнім та адміністративним керівництвом Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі:

Уперше:

- визначено модеративну роль театру (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного) як регулюючого чинника в процесах творення, трансляції, консервації міської міфології, важливого культурного інституту та комунікативного локусу в контексті побутування міського міфу і локальної ідентичності («одеськість»);
- різновид міського міфу – одеський міф досліджується не тільки як складний соціокультурний феномен, але й як семіотична система, що задає певне смислове поле, в якому відбувається інтерпретація різних складових історії міста, його культурних та мистецьких традицій тощо;
- здійснено комплексний культурологічний аналіз одеського міського міфу у його взаємозв'язку із відповідним типом локальної ідентичності («одеськістю») та театральністю міста;
- співвіднесено одеський міф з театральним мистецтвом Одеси та встановлено три моделі міського міфу («старий», радянський та сучасний

одеський міф) та їх кореляцію з розвитком театру в просторі міської культури.

Розширено:

- експлікацію «міський міф» у культурологічному аспекті;
- розуміння поняття «одеськість» та його типологічне наповнення;
- уявлення про взаємовплив та взаємозв'язок Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного і міського культурного простору.

Уточнено та доповнено:

- поняття «смерть» одеського міського міфу (у традиційній схемі «народження-розвиток-смерть») запропоновано змінити на більш адекватне сучасній постмодерністській культурі – «трансформація»;
- жанр оперети /музичної комедії постає в якості художньо-стилістичної домінанти «одеськості».

Набули подальшого розвитку:

- поняття театральність (в розумінні Ю. Лотмана – концепція про «ексцентричне» – театральне місто та М. Євреїнова – концепція театральності) розглядається як формоутворююча риса «одеськості»;
- дослідження діяльності Одеського театру музичної комедії, образів його провідних артистів тощо як простір прояву трикстеризму;
- використання *методики усної історії* (oral history) у розгляді театральних артефактів (вистав, життєписів, образів артистів тощо).

Теоретичне та практичне значення дослідження. Результати дослідження є актуальними як у теоретичному, так і у практичному аспектах. Виведено моделі одеського міфу та співвіднесено їх з театральним мистецтвом Одеси. Розширено відомості про поняття «одеськість». Зроблено акцент на артикуляції одеського міфу в репертуарі театру Музкомедії (вистава як носій міського міфу). Отримані результати є також доповненням до існуючої інформації про діяльність Одеського театру музичної комедії і дозволяють у новому ракурсі представити репертуар, вистави та артистів цього театру.

Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці курсів лекцій та семінарів з історії і теорії культури, історії театру, спецкурсів, до яких входить вивчення культурної спадщини Одеси, а також для підготовки навчально-методичних посібників, монографій, довідникових видань, проведення тематичних лекторіїв тощо. Використані методологічні підходи, сучасні методи дослідження міфу можуть стати ефективним інструментарієм для вивчення різноманітних сучасних міфів, зокрема міфів міст, та є цінним доробком у дослідженнях феномену – театр у міському просторі. Результати дослідження є корисними для працівників театрів (зокрема завлітів, художніх та адміністративних керівників), а також для туристичної сфери (як матеріали для розробок екскурсій, приміром, «Театральна Одеса», «Міфологічна Одеса» тощо).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі – теорія та історія культури (культурологія). Висновки та положення, що мають наукову новизну і праксеологічне значення, ґрунтуються на результатах, отриманих автором у процесі дослідження самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження викладені та оприлюднені у доповідях на наукових конференціях, серед яких: Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, 2013 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Політика і філософія. Долі мистецтва в ХХІ столітті» (Одеса, 2014 р.), Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, 2015 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтву дозволено все?» (Одеса, 2015 р.), Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, 2016 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми культурної ідентичності в актуальному мистецтві та музейній практиці», (Одеса, 2016 р.).

Окремі результати дослідження було викладено на методичних семінарах кафедри культурології та мистецтвознавства ОНПУ, використано при підготовці матеріалів до лекційних курсів «Історія театру», «Сучасна українська культура» та «Культурна ідентичність в глобалізованому світі» для студентів спеціальності 034 – Культурологія на гуманітарному факультеті ОНПУ. Низку теоретичних та історичних матеріалів дисертації застосовано при проведенні семінарських занять зі студентами ОНПУ з курсів «Прикладна культурологія», «Історія театру», «Аналіз художнього твору та принципи художньої критики», «Культурна ідентичність в глобалізованому світі», «Міфопоетика культурного артефакту».

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 15 одноосібних публікаціях, з них 8 – у фахових виданнях з культурології, затверджених МОН України, 1 – у міжнародному спеціалізованому журналі, 3 – у збірниках матеріалів конференцій, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації, 3 – у додаткових публікаціях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (255 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації складає 247 сторінок (основна частина – 200 сторінок).

РОЗДІЛ 1

МІСЬКИЙ МІФ ТА ТЕАТР: СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Міський міф у сучасному гуманітарному дискурсі

Повноцінне вивчення міського міфу не можливе без знань про так званий «культурний міф» взагалі. Вся культура ХХІ століття відзначена потужною реміфологізаторською тенденцією. Основу реміфологізації на початку ХІХ століття заклали ще німецькі романтики (Ф. В. Й. Шеллінг, Ф. Шлегель). Їх ідеї знайшли подальший розвиток в роботах Ф. Ніцше, в яких маніфестується універсальність ролі міфу в культурі та мистецтві і зазначається, що міфологічне на відміну від раціоналістичної свідомості не прикрашає, а «виправдовує» світ [149].

Величезний інтерес до міфу з початку ХХ століття пов'язаний з новим соціокультурним досвідом, адже руйнування традиційних матриць Нового часу створює гострі проблеми в плані духовного самовизначення (культурна ідентичність). На це в своїх роботах постійно вказував відомий швейцарський психоаналітик К. Г. Юнг, для якого міф – «вид ментальної терапії» для неспокоїного людства. Усю історію культури вчений розглядав як трансформацію міфів [231, 58]. Дослідник зумів побачити в міфах прояв так званих архетипів – певних систем зв'язків між явищами і образами зовнішнього світу, що гніздяться у «колективному несвідомому». По суті, сучасні люди, так само як і їхні далекі прапредки, діють у відповідності з цими «типовими видами розуміння» [233, 336]. Архетипи є формальними зразками поведінки, або символічними образами, на основі яких оформлюються конкретні, наповнені змістом образи, що відповідають у реальному житті стереотипам свідомої діяльності людини. Вони потрібні для символічного позначення та схематичного оформлення структурних уявлень людини [219, 355]. Таким чином, архетипи є універсальним комплексом мотивів і образів, що проявляються у різноманітній діяльності людини.

К. Г. Юнг вважав, що «архетипів рівно стільки, скільки є типових життєвих ситуацій» [232, 76]. У своїх працях він детально описав близько десятка архетипів, серед яких: Персона, Самість, Тінь, Велика Мати, Аніма, Анімус, Старий Мудрець, Вічне Дитя та інші.

Розвиток сучасного мистецтва представляється К. Г. Юнгом як вилучення творцем з запрограмованого в ньому самому несвідомого більш-менш замаскованих, «осучаснених» незмінних сутностей – архетипів. Архетипове значення є основним, хоча часто не усвідомлюється в повній мірі ні його «творцем», ні його «споживачем». Образи сучасного мистецтва активно оперують суспільними архетипами, що відповідає як природі творчості взагалі, так і специфіці сприйняття художніх образів зокрема [236, 14]. А. Тарасенко також слушно зазначає, що митці сприймають міф як своєрідну матрицю, на основі якої створюють витвори мистецтва. При цьому процес міфотворчості – це перетворення архетипу в художні образи [195, 9]. Вочевидь, сюжет, образ або мотив у своїй основі в деяких випадках мають архетип, на який, як на смислове ядро, нашаровуються пізніші за часом смисли (міфологічні, релігійні, наукові – часто національно або історично зумовлені) [236, 14]. Теорія архетипів є одною з важливих інструментальних баз нашого дослідження. Відображення архетипів можна віднайти як в структурі самого одеського міфу, так і в міфологізованій історії театру (зокрема – Музкомедії), в життєписах артистів і в самих виставах.

Окрім теорії архетипів, інтерес для нашого дослідження представляє і виявлення так званих «бінарних опозицій». За К. Леві-Стросом, зміст міфу – це модель логічного інструменту, що зводиться до бінарного аналізу. Також це певна конкретна опозиція з її проміжним членом, що трактується як вирішення деякого конкретного протиріччя за допомогою так званої «медіації» (логічний інструмент, засіб вирішення протиріччя в міфі) [121, 237]. Будь-який міф одночасно діахронічний (як історичне оповідання про минуле) і синхронічний (як інструмент пояснення сьогодення). Діахронічний вимір відповідає синтагматичному розгортанню сюжету, що необхідно для

читання міфу, а синхронічний – для його розуміння. Міфема, що є соціально-психологічним й структурно-змістовним фундаментом міфу, являють собою зв'язки відносин з цими двома вимірами (синхронічним та діахронічним). Самі міфема дуже тісно пов'язані з так званими «міфологемами». Коли міфема вербалізується як певне світовідчуття, стає частиною ідеології, вона перетворюється в міфологему [63, 103]. Під міфологемами розуміються універсальні, стійкі, нерозчленовані конструкти, що постійно повторюються в колективній фантазії (як і архетипи), віддзеркалюючи дійсність у вигляді конкретно-чуттєвих персоніфікацій. [137, 104]. За П. Герчанівською, міфологема – це міфологічний сюжет, образ, що характеризується глобальністю та має широке поширення [45, 122]. «Міфологема» поєднує як «основні ідеї міфів», так і традиційні універсальні міфологічні мотиви («золотий вік», «добрі старі часи») і типові міфологічні ситуації (смерть і воскресіння). У роботі термін використовується «міфологема» поряд із «архетипами», як схожі, але не тотожні поняття. Міфологему доцільно визначати як змістовне наповнення архетипу. У вузькому значенні міфологема – логічно структурований архетип. Вона, як і архетип, універсальна, однак, на тлі його вираженої статичності, динамічна й піддається модифікаціям на різних етапах історичного процесу [63, 104].

Безумовно, успіх або провал того чи іншого театрального артефакту безпосередньо пов'язаний з тим, наскільки запропоновані публіці архетипи і міфологеми, що містяться у самих виставах, іміджі артиста або самого театру, корелюють з колективними уявленнями глядачів, наскільки вони їм відповідають та знаходять позитивний або негативний відгук. Так театр Музичної комедії постійно звертається до архетипів і міфологем в своїй творчій діяльності, займається їх апробацією під час виходу тієї чи іншої вистави, народження або згасання тієї чи іншої «зірки» сцени. Архетипи Трикстера, Мати, Батька, Вчителя (Старий Мудрець) тощо, та типові міфологеми («свій-чужий», міфологема символічного Народження, Смерті-поновлення, Втрати (Повернення) тощо [64, 74-75]) можна виявити у

діяльності самого театру Музкомедії, а також у структурі самого одеського міфу. Адже «Одеса» – це певною мірою міфологічний конструкт, продукт культури, як і будь-яке міфологізоване місто світу. Під міфологічними конструктами розуміються штучно вироблені в певній культурі стійкі утворення, схеми, що задають систему загальних колективних уявлень. Саме завдяки ним, міський міф і функціонує в культурі.

Функціонування сучасного міфу існує поряд з масовізацією суспільної свідомості. На думку П. Герчанівської, особливість культури постмодерну полягає у переносі давніх міфологічних цінностей на світську матрицю, актуалізації успадкованих від архаїчного суспільства окремих світоглядних форм і пов'язаних з ними культурних практик, а також глибинних засад міфологічного світорозуміння [46]. Експлуатація ідеї «прачасів», невмирущих архетипів та стійких міфологем на сьогоднішній день стали повсюдною справою. Міф як базис культури є її «ядром» та «стрижнем» [187]. У ньому кожна зацікавлена особа (держава, суспільство, нація, клас, партія, людина) пропонує і культивує своє бачення світу («картину світу»), свої ідеали і цінності, варіанти соціальної поведінки. Що стосується форми існування міфу – це може бути вербальна чи матеріалізована форма. Носієм міфу може бути що завгодно. При цьому найбільш універсальним інструментарієм для вивчення міфу є міфологічна свідомість, що є «колективною формою світосприйняття і зв'язана із забезпеченням колективних форм життєдіяльності людей» [46]. Для міфологічної свідомості характерна певна варіативність при інваріантності основних структуруючих елементів. Її можна описати як систему з власною моделлю часу і простору, яка містить такі інваріантні субстанції, як традиційність, колективність, синкретичність, символічність, метафоричність [46].

Незмінна статична якість будь-якого міфу, його ретроспективний характер проявляється у постійному зверненні у минуле (і одеський міф тут не виняток). Міфологічне мислення орієнтоване на зразки, про що детальніше йдеться у статті ««Одеський міф»: минуле та сьогодні» [158].

Окрім статичності, інтерес для нашого дослідження представляє і динаміка міфу, що корелює з розвитком міфу взагалі. На думку Ю. Сидоровича, в процесі своєї актуалізації будь-який міф може проходити ряд етапів: «народження, зростання, зрілість і, нарешті, загибель...» [187]. Імпульсом до цього може стати вагоме соціокультурне потрясіння. Частково приймаючи традиційну схему, замість «смерті» міфу використовуємо термін «трансформація», що передбачає перехід в якусь іншу якість / форму, на відміну від «смерті» найбільш адекватне сучасній постмодерністській культурі [158].

Базисне ядро культурного міфу, як правило, є константою. З іншого боку, неоднозначність і рухливість змісту культурного міфу сучасного великого міста є наслідком прогресуючої кліповості актуально працюючої свідомості, постійних трансформацій структур сприйняття і розуміння дійсності. Деякі аспекти міського міфу з часом відмирають. Це показує, приміром, О. Левинтов, що аналізує радянський міф міста як систему утопічних ідей і його самовичерпання. Також, як зазначає Т. Тхоржевська, міф не може бути побудований виключно на помилковому матеріалі. Він повинен мати кореляцію з колективною пам'яттю. Культурні тексти стають міфотворчими, оскільки накладаються на вже існуючі артикульовані уявлення. Разом з тим, коли ті хто, «контролює» мову суспільної комунікації намагаються закріпити у свідомості те, що з ними не корелює – з того нічого не виходить [201, 70-71].

В цілому традиційний міф і міф сучасний (у тому числі міський міф) містять цілий ряд рис, що дозволяють їх об'єднати під загальним поняттям «культурний міф», який забезпечує життєдіяльність конкретного уявлення про ідеальні початки буття, вищі сили і сенси світобудови, про призначення і самореалізацію людини і суспільства [75]. Традиційний і сучасний міф (зокрема і одеський) виконують ряд спільних функцій, серед яких: світопояснююча функція (міф дає відповіді на фундаментальні питання), функція легітимації (узаконює що-небудь), світоорганізуюча функція (несе в собі деякі культурні зразки (патерни)), функція консервації (підтримує

встановлений культуропорядок), регулятивна функція (регламентує життя суспільства), креативна функція (трансформує соціокультурну реальність), комунікативна функція (обумовлює міжкультурну взаємодію), інтеграційна функція (зберігає внутрішню цілісність культури через узгодженість між її елементами), інформаційно-трансляційна функція (відповідає за поширення міфу в хронотопі культури) тощо. Проте все ж таки не можна ототожнювати сучасні міфи з традиційними (архаїчними). Співпадаючи у ряді випадків за глибинною структурою, сучасні неоміфологічні наративи відрізняються від архаїчних міфів як генезисом, так і прагматикою. Велика кількість дослідників приходять до висновку, що принципово значуща складова сучасного міфу – його обумовленість потребами влади і суспільства.

Так, на думку Е. Кассіра, міф «є персоніфікацією колективних бажань (сподівань)» [104, 61], «він виходить із глибин людських почуттів» та дарує «незвичайне мистецтво – мистецтво виражати, а це значить організувати свої найглибші інстинкти, надії і страхи» [105]. Можливо, саме тому потреба в міфі посилюється в кризові, переломні періоди [104, 59]. Все це справедливо по відношенню і до міського міфу. Вельми актуальною є проблема сконструйованості сучасного міфу, а також на його величезних маніпулятивних можливостях та відсутність рефлексії з боку споживачів міфу, про що також вказує і Р. Барт.

Саме бартівська семіотична методика «викриття» міфу береться за основний взірць при аналізі одеського міфу та його артикуляції у творчій діяльності театру Музкомедії. Р. Барт розглядає сучасний міф як «комунікативну систему, повідомлення» [17, 72]. Вчений виявляє в ньому тричленну структуру – «означуване», «означник» і «знак». Специфіка міфу полягає в тому, він є «вторинною семіологічною системою» [17, 77]. Міркування Р. Барта дозволяють зрозуміти особливості трансляції міфу у діахронічному і синхронічному вимірах. При трансляції міфу в синхронічному аспекті в історії культури існують одночасно міфологічний означник (сенс і форма) і означуване (поняття), утворюючи тим самим

оповідний міф (міфологічний наратив), актуальний зараз. З іншого боку, існуючи в діячності, міф втрачає своє призначення [62]. Метод міфу – привласнення словам сенсу, його мета – «деформація» дійсності, при якій «концепт відчужує сенс» [17, 87]. При цьому «відчуженні» відбувається натуралізація концепту. Усе соціальне, історичне стає в очах споживача міфу природним. Саме у цьому полягає суть міфу (зокрема одеського): «він перетворює історію на природу» [17, 84]. Виконаний аналіз дозволяє Р. Барту простежити особливу логіку міфу: «значення міфу завжди частково мотивоване і у якійсь своїй частині неминуче будується за аналогією» [17, 92]. Міф є конотацією [18, 410]. Він прагне зробити так, щоб його сприймали як щось природне, само собою зрозуміле (із-за натуралізації концепту). За Р. Бартом, «міф є викрадене і повернене слово» [17, 89]. Він є «всеїдним» і може «викрадати» будь-які «мови» (у тому числі і «мову» театрального мистецтва, що демонструється в нашій роботі, при чому матеріальними носіями одеського міфу може бути все, що завгодно, від вистави до образів артистів). Сучасні міфи, розглянуті Р. Бартом, породжуються єдиним типом мислення (дискурсом). У них проявляється єдиний структурний принцип, але на поверхневому рівні вони не складаються в єдину «фабульну» систему, подібну до архаїчної [16, 15]. Саме таким бачиться і сучасний міський міф (зокрема – одеський). Він оформлюється як дискурс, а не як оповідання. Одеський міф як і інші сучасні міфи за природою такі, що їх неможливо розповідати, – їх можна тільки аналізувати. Вони, на відміну від архаїчних, служать не розв'язанню протиріч, а їх «натуралізації».

Р. Барт не тільки вніс величезний внесок у розвиток міфокритики, але й став одним з «піонерів» у вивченні семіотичної сфери міст, де були сформульовані такі поняття, як «семіотика простору» (Р. Барт), «образ міста» (К. Лінч), «текст, код, знак, синтаксис, семантика простору архітектури» (Ч. Дженкс). Західноєвропейськими вченими вперше була запропонована ідея про комунікаційні можливості архітектури. Міський простір почав сприйматися як текст, спосіб комунікації, знакова середина [120, 423-427].

Підкреслимо, міський простір має не стільки фізичний, скільки символічний характер. Просторова середина міста – не просто зміна фізичного оточення, а зміна джерел інформації, перехід в нове культурне середовище. Кожне місто має свою особливу «мову» [143].

Взагалі, міфологізація локусу проживання – одна з поширених тенденцій в культурі. В. Абашев пише: «... кожне місце схильне до свого роду локодіцеї. Тобто людина прагне виправдати місце свого проживання, як щось особливе, унікальне, вибране... навіть всупереч очевидній емпіричній нічим-особливим-не-відміченості цього самого місця» [1, 276]. У цьому можна побачити відображення базової потреби людини (як «символічної тварини» згідно з концепцією Е. Кассіра) в символічному осмисленні світу і свого місця в ньому. Є. Євлампович вважає, що культурний міф міста може розумітися як «як певний узагальнений образ міста» [71]. Причому, міф цей є набагато більш конкретно-описовим, ніж власне історія міста. Міський міф несе в собі в концентрованому вигляді стислий образ міста.

Міський міф – найбільш загальний рівень міфологізації урбаносфери. Цей феномен можна розуміти як система уявлень, що задає смисловий простір, в якому відбувається інтерпретація різних складових історії міста, його антропосфери, архітектурно-ландшафтного середовища і культурних традицій тощо [71, 215-223]. Семіотичний підхід до аналізу міського міфу (зокрема одеського) базується на постулаті: місто – це носій і транслятор культурної інформації, текст, своєрідна знакова система. Поняття «міф» у контексті семіотики міста розглядаються у дослідженнях тартусько-московської школи (простір, структура міфу, означення міфу, міф та ім'я тощо). Будь-який простір текстологічний, відповідно, простір є невід'ємною частиною міфу і його ознакою. Аналізуючи праці В. Топорва українська дослідниця І. Патрон робить висновок, що над «Петербурзьким текстом», формується певна вища реальність, яку можна назвати «петербурзьким міфом», що одночасно є і причиною, і наслідком формування міського тексту. Підхід, який застосував В. Топоров, можна використовувати до

розуміння й аналізу текстів інших міст. Важливо підкреслити, що тексти міст не виникають спонтанно і без жодних на це причин, будучи до певної міри наслідком впливу великого метатексту, міфу міста загалом [169, 142].

Використовуючи основні ідеї та ключові поняття («бінарні опозиції», «текст», «міф», «символ») тартусько-московської школи, робиться акцент на особливому аспекті міського міфу – «міф імені міста», що, безперечно, є важливим в контексті одеського міфу. «Місто як ім'я» розкривається в працях Б. Успенського, Ю. Лотмана, М. П'ятигорського. На переконання цих вчених, міф, як і інші елементи семіотичної системи, текстуальний. Він становить неподільність назви речі і самої речі, ідейну образність дійсності у взаємозв'язку із самою дійсністю. Міф та ім'я безпосередньо пов'язані: одне зводиться до іншого. Міф персональний (має ім'я), ім'я – міфологічне. [204]. Міфологію у багатьох випадках визначає саме ім'я міста. Але це двобічний процес. З одного боку, особистість (історична) наділяє своїми рисами місто, а з іншого – місто (місце народження, проживання) визначає міфологію людини. В імені міф фіксує певну сутність міста. Ім'я первинно і формує міський простір, задає його історію, визначає важливі сторони особистого міфу городянина [75]. За думкою українського дослідника Т. Возняка, місто без назви подібне до дитини без імені, що є наче не до кінця народженою. Як дитині вибирають ім'я з огляду на її минуле, сьогодення і майбутнє, так і в імені міста є посилення на «першоподію», обставини заснування. Місто не тільки творилося як живий, своєрідний світ, але й персоніфікувалося – воно отримувало ім'я, герб, патрона, а також свою стать, що відбивалося в назві. Не кожне з міст заслуговує на назву «тата Рома», але майже у кожному був характер, душа чи дух, і щось майже невловиме, що називаємо «genius loci» [39]. Все вищезазначене стосується і Одеси (для якої дуже важливе «ім'я», що пов'язано з міфологією цього міста) і самих одеситів (як людей, що визначаються міфологією міста).

На відміну від західноєвропейських вчених, що приділяли найбільшу увагу вивченню міста та його міфу через архітектуру (простір), у вітчизняній

науковій традиції, як зазначено вище, дослідники тартусько-московської школи більшою мірою концентрувалися на літературних текстах як джерелах міського міфу (особливо на літературних текстах Санкт-Петербурга). Розширюючи ці лінії дослідження, в нашій роботі розглядається культурний простір міського міфу через призму театру і театральних текстів. Дана позиція набуває особливої актуальності саме в контексті одеської міської культури. Адже найбільше значення тут мають не «державні» міфи (або «сакральні» за І. Шергановою [220]) через негативне відношення одеситів до жорсткої вертикалі влади, зняття бінарів «верх-низ», а також через деяку аполітичність, з одного боку, та в той же час – протистояння будь-якому «зовнішньому» авторитету і владі, з іншого. Літературні міфи є важливими для міста, але з часом через певні особливості культури, вони відходять на другий план і стають надбанням елітарної культури (сьогодні тексти відомих одеських авторів читає все менша кількість городян). В культурному просторі сучасної Одеси превалюють побутові, театральні міфи, а також кінематографічні міфи. В рамках кліпової свідомості та екранної культури, що в більшій мірі орієнтована на образ (імідж), саме дані типи міфів є більш масовими та затребуваними, на наш погляд.

Однією з найважливіших точок застосування сучасного міського міфу є створення іміджу міста. Одеса – місто, у якого є свій імідж, що дає право претендувати на унікальність. На категорії «імідж» треба зупинитися детальніше, адже воно тісно пов'язане з масовою уявою про місто. Під цим поняттям розуміється певна умовна реальність, образ який втратив зв'язок з контекстом, що його породив і придбав самостійне буття. Це не «образ чогось, це образ сам по собі» [151, 233]. Поряд з «іміджем» дуже часто використовується інше поняття – «бренд». Імідж та бренд – система певних знаково-символічних послань або меседжів. Головна відмінність між іміджем і брендом полягає в тому, що імідж по суті являє певну маску, в той час як бренд, скоріше схожий на знамените ім'я. Маскоподібний характер іміджу робить його дискурс схожим на дискурс шоу, вистави. Дискурс іміджу – це

дискурс амплуа або ролі, це послання, які маркують поверхневий шар образу. Імідж не підлягає офіційної реєстрації або інституціоналізації. Він «живе» в колективній свідомості мас поки і оскільки він є очікуваним і впізнаваним (наприклад, Одеса – веселе, експресивне, темпераментне місто). Інша справа бренд, ім'я та атрибути якого вимагають своєї легітимації і юридичного захисту [180]. Сьогодні прийнято вважати, що той чи інший культурний заклад є певним брендом міста. В нашій роботі доречно розглядати театр Музкомедії як один з головних брендів Одеси.

Крім того, міф міста (як і будь-який інший міф) тісно пов'язаний з культурними універсальями (хронотопом, героєм культури, мовою-інтегратором) та мотивуючими механізмами культури (традицією, ідеалом, нормами, цінностями, парадигмами) [151, 26]. Хронотоп міського міфу в принципі формується відповідно до загальної логіки становлення міфологічних уявлень. У цьому зв'язку виділяються характерні аспекти простору і часу, постійне повернення міфічної пам'яті до ключових подій в історії міста, які містять в собі початок міського буття (точка відліку). За Є. Єрмоліним, відповідним чином будується і система персонажів (герой культури). Міський міф, зокрема одеський також виступає мовою-інтегратором. [151, 38], адже постає як важлива система координат, що пов'язує певну групу людей в спільність «Ми». В даному контексті постає питання культурної самоідентифікації. М. Найдорф не без підстав пропонує усвідомити, що: «...міф (стародавній чи новий) є колективно вироблений образ соціального простору, істотно важливий для групової та індивідуальної самоідентифікації даного співтовариства» [152]. Таким чином, міський міф є засобом асоціювання себе з якоюсь спільнотою та особистого прирахування до неї на базі причетності до спільних культурних універсалій і механізмів. Саме функція «локалізації простору» дозволяє ще з більшою впевненістю говорити про важливість одеського міфу для втримання локальної ідентичності, адже він служить своєрідним маркером «за допомогою якого

колективний автор даного міфу виділяє певний особливо значущий соціальний і географічний простір» [152].

Усвідомлення своєї належності до певної спільноти завжди «освячено» міфом. Г. Шопфлін стверджує, що міф – один із способів через який спільноти визначають основи свого існування, власні системи цінностей. Міф створює інтелектуальну і пізнавальну монополію в тому сенсі, що він прагне встановити єдиний шлях впорядкування світу і визначення світогляду. Завдяки міфу, на думку дослідника, встановлюються певні кордони суспільства (локальна ідентичність) [254, 19-36]. Локальна ідентичність як і територіальна або регіональна (ці терміни дуже схожі, і їх розрізнення є більш умовним), за П. Герчанівською, – це «співвіднесення індивідом себе з певним регіональним співтовариством» [45, 71]. Безумовно, таке співвіднесення базується на спільних уявленнях, що виникають у зв'язку з місцем проживання, а також і з функціонуючими у межах даної території (міста) культурними інститутами. Таким чином, локальна ідентичність пов'язана з співпричетністю індивіда до певного і конкретного місця проживання, що містить в собі концентрацію смислів, ціннісних значень тощо, які є необхідними для культурного самовизначення (самоідентифікації). Все це характерно і для одеської локальної ідентичності. Як знак культурної самоідентифікації, одеський міф служить для утримання меж так званої «одеськості», певного культурного локусу, тих рамок, яких потрібно дотримуватись, щоб бути «своїм». «В Одесі бути «своїм» важливіше, ніж в іншому місті...» [213], – зазначає Б. Херсонський. На його думку: «...міф – це вироблена часом сума основних уявлень про те чи інше явище... він у вкрай сконцентрованій формі дає вірне уявлення про суть, про дух того чи іншого культурно-історичного феномену. У нашому випадку – феномену Одеси» [213].

Співвіднесення городянином своєї особистості з містом, в якому він живе, зв'язок з ним аж ніяк не є безумовними. Навпаки, формування цієї ідентичності відбувається по мірі його входження в соціальні практики,

пов'язані саме з досвідом включення в міський соціальний простір [217, 24-35]. У сучасному світі, як це переконливо показано З. Бауманом, ідентичність – питання вибору, що полягає не тільки в тому, яким способом долучитися до привабливої соціальної групи, а й в тому, яка група буде визнана привабливою. Можна виділити дві групи. Одна з них – люди, що живуть у місті зараз, але не співвідносять себе з міським співтовариством, не відчують свою включеність в простір міста. Інша група – потенційні жителі міста, що знайшли його привабливим місцем для життя, економічної, соціальної, культурної активності. При цьому територіальна або локальна ідентичність індивіда означає прийняття відповідальності за благополуччя місця проживання, співвіднесення своїх інтересів і прагнень з інтересами та прагненнями міста [19]. На нашу думку, з самого народження Одеси мешканці міста створювали саме локальну ідентичність, і одеський міф в цьому сенсі зіграв дуже важливу роль. Завдяки міфу «запустився» процес творення ясного і життєздатного образу міста.

За рахунок освоєння місць городянами утворюються певні майданчики взаємодії, локуси, що наділяються комунікативними функціями. Цікавий приклад побутування подібних локусів надає в своїй роботі вчений урбаніст Б. Рубл у книзі «Ю Стріт: Біографія». Він детально аналізує роль міського простору у формуванні вашингтонської ідентичності, коли між двома війнами театри та інші культурні заклади на Ю Стріт слугували для афро-американців місцем зустрічей, в яких їм відмовляли в інших районах міста [251, 138]. В Одесі до таких специфічних локусів можна віднести центр міста та перший міський театр (особливо в дореволюційний період); міські околиці (Молдованка, Пересип тощо), що стали важливими локусами міської комунікації та модераторами міського міфу в рані радянські роки; взагалі одеські дворики («старі будинки», комунальні квартири, які були завжди важливими локусами комунікації на протязі всього радянського періоду, а також пострадянського, але вже в меншому ступені), одеські дачі, ринки (особливо «Привіз» (або «Привоз»)), пляжі, міські площі і вулиці, і,

безперечно, одеські театри та інші місця відпочинку та дозвілля. Освоєння простору наділене суб'єктивними значеннями і ясними характеристиками в свідомості людини, що впливають з досвіду використання комунікативних локусів і ставлення до них суб'єкта. Міське середовище виступає як контекст індивідуальної і групової діяльності людини, а в ряді випадків детермінує цю діяльність. Класичним прикладом таких локусів є місця, присвоєні певним групам городян, об'єднаних спільними захопленнями або схожим способом життя (наприклад, театрали). Зазвичай городяни використовують великі відкриті майданчики, які мають низку важливих характеристик. Відомий урбаніст Л. Мамфор підкреслює значення міста як сцени для соціальної дії: «Найважливішим благом існування міста в його фізичному сенсі є зафіксовані локації...» [244]. Однією з найважливіших функцій міста є людська кооперація в різних сенсах. Самоцінність комунікативної функції певних локусів відповідає соціокультурній потребі городян бути включеними в групу і потребі міста в посиленні самоідентифікації людей саме як городян.

Місто є точкою перетину різноманітних символічних просторів, серед яких присутні й театральні символи як активні носії міського міфу. Вочевидь, міський міф та театр як культурний інститут в просторі міста «працюють» на формування, трансляцію та консервацію міської локальної ідентичності (це певні «якоря» ідентичності). Безперечно, в даному контексті Музкомедія – один з найважливіших комунікативних локусів та чинників міської ідентичності. Адже саме цей театр як культурний інститут через одеський міф сприяє трансляції та збереженню локальної ідентичності, виходячи із загальноприйнятих колективних уявлень про Одесу.

1.2. Культурна антропологія та усна історія у розгляді досліджуваних культурних артефактів

Зміст будь-якого міфу (зокрема одеського міського міфу) багато в чому визначається саме контекстом та соціальними характеристиками культурного

середовища, в якому він формується та живе. Жоден міф не існує ізольовано, сам по собі, окремо, хоча саме так, як правило, і розглядається. Він завжди – частина певної міфосистеми. Один міф нерідко може бути вбудований в інший і містити у собі «шари», які повинні бути «розкриті» дослідником (що показано у другому розділі роботи на прикладі артикуляції одеського міфу в театральному житті міста). В цьому сенсі цікавим джерелом діахронічного і синхронічного вивчення побутування одеського міфу в міській культурі є вистави на одеську тему, і ширше культурні практики Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного, який являє собою своєрідну точку перетину таких феноменів як одеські міські легенди, одеська мова, одеський гумор тощо, так і живого їх функціонування і практичного осмислення.

Досліджуючи діяльність Одеського театру музичної комедії, звертаємося до терміну «культурний артефакт» (умовно штучне утворення зі знаковим чи символічним змістом). На думку М. Коула, «артефакти – це фундаментальні складові культури... вони служать одночасно і знаряддями і символами» [116, 13]. Під артефактом розуміється інтерпретативне втілення будь-якої культурної форми в конкретному матеріальному продукті, поведінковому акті, соціальній структурі, інформаційному повідомленні або оціночному судженні [45, 27], як правило, в синкретичній комбінації всіх вищевказаних аспектів з ознаками усвідомленої діяльності. Таким чином, це визначення можна використовувати і до діяльності самого театру Музкомедії, і до продуктів цієї діяльності – театральних артефактів (вистави, образи, життєписи артистів тощо, що є носіями міського міфу).

Антропологічний підхід включає в себе метод аналізу артефакту, який передбачає: 1) виявлення складових або так званих «шарів» артефакту; 2) розгляд творчого контексту, визначення мотивації авторів; 3) розгляд соціокультурного контексту (дослідження реалій тієї чи іншої культурно-історичної епохи). Вочевидь, репертуар театру, вистави, образи артистів тощо – це типові артефакти культури, штучні об'єкти (антропогенний за своєю природою), що мають знаковий, символічний зміст. Будь-який

артефакт є варіативним і інтерпретативним втіленням певної культурної форми у вигляді конкретного матеріально-фізичного продукту (наприклад, вистави на одеську тему як носії міфу), поведінкового акту (артикуляція «одеськості» завдяки жестам, рухам, мові артистів тощо), соціальної структури (Одеський театр музичної комедії як культурний інститут), інформаційного повідомлення (будь-які вербальні і невербальні повідомлення зі сцени, що містять одеський міф) або оціночного судження (приміром, типові вислови про Одесу і одеситів у репліках героїв вистав).

Одним із базових понять роботи є «одеськість». У зв'язку з визначенням способів вилучення значущих для «одеськості» конструктів, що знаходять відображення в театральній репрезентації, звертаємося до запропонованих англійським антропологом К. Фокс категорій – так званих «патернів» культури (сама К. Фокс говорить навіть про виокремлення «генома» культури) [211]. Виходячи з цього, під категорією «одеськість» розуміються певні елементи несхожості одеситів на жителів інших міст, тобто специфічні «патерни», що роблять одеситів саме одеситами: мова, гумор, стереотипи поведінки, характер, побут, уклад життя, свята, речовий світ, наповнений численними сенсами і символізацією тощо. На наш погляд, витоки «одеськості» або, метафорично висловлюючись, її коренеплідна система, криється в одеському міфі, оскільки саме він задає вектор розвитку, живить і наповнює силами міську культуру та мистецтво.

Як вже зазначалося вище, поряд з міським міфом та «одеськістю», що артикулюються у творчій діяльності театру Музкомедії, доцільно розглядати суміжні феномени, які входять у міфологічний дискурс: одеська мова, одеський гумор, літературна, пісенна творчість, міські легенди, міські святкування і гуляння (Гуморина, наприклад), фольклор, анекдоти тощо. Одеська мова, приміром, не є самостійною мовою, за думкою філологів. Але вона настільки колоритна і пізнавана, що її називають окремою одеською мовою. Її своєрідність проявляється в наявності особливих слів і фраз, використанні своєрідних інтонацій, парадоксальному способі вираження

думки. Цілісність одеської мови як основи одеського гумору полягає в тому, що, викладаючи особливим способом думки, говорячи з особливою інтонацією, слід вимовляти особливі слова і фрази, які легко і швидко сприймаються на слух і вимагають адекватної відповіді. І одеський міф, і одеська мова, і одеський гумор є породженням міської культури Одеси.

Інтерес для нашого дослідження представляють також і так звані «міські легенди», що віднайшли розкриття у творчості американського фольклориста та антрополога Я. Г. Брунванда. Дослідник зазначає, що «міські легенди міцно засіли в колективній уяві, оскільки в них є частка гумору, вони правдоподібні і в них є мораль» [240]. Міська легенда є частиною сучасного фольклору, переданого шляхом усної комунікації. І вона, на відміну від більшості типів інших легенд, пов'язана з особистістю і певними місцями. Нерідко також міські легенди стають матеріалом для завідомо недостовірних публікацій («качок») в жовтій пресі або, навпаки, виникають на основі подібних публікацій. Проведемо більш чітку грань між «міфом» і «легендою». В рамках нашого дослідження їх розрізнення є суттєво важливим. Під міським міфом розуміється відображення в колективній свідомості культурних уявлень про деякий локальний світ (космос), який фіксується в різних артефактах (носіях цього міфу – творах міського мистецтва, наприклад). Міську легенду в даному контексті розглядаємо як артефакт, як артикуляцію міфу. Безумовно, міська легенда – один з фольклорних жанрів, в якому реальна історія постає у формі символічного узагальнення. Але, на наш погляд, «міф» і «легенда» не синонімічні поняття. Міф ширше легенди. Це цільна єдина система, в термінах і мовою якої описується і сприймається світ. Легенда ж, метафорично висловлюючись, є «гвинтиком» цієї великої системи, яка покриває всі сфери життєдіяльності людини. Безумовно, міфи і легенди співіснують (так як, приміром, легенда про Мішку Япончика [183] в рамках одеського міфу). Вони тісно пов'язані і переплетені між собою. Про це писав ще М. Еліаде, за яким, у міфологізованого світу є дві історії, і обидві

статичні. Це «міфічна історія» (світ ейдосів, архетипів, зразків для вічного циклічного наслідування) і історія легендарна, де діють реально живі люди, але діють тільки за архетиповими шаблонами [226, 64]. З цього випливає, що міф – ідеальний зразок, що породжує легенду, тобто версію того, як повинно було бути, і ця легенда повністю витісняє те, що було насправді. Генетично міф і легенда тісно пов'язані. Міф є джерелом легенди. Підкреслимо, що легенда не може існувати без міфу: вона формується в міфологічному дискурсі; входить в міф як загальну світоглядну систему; осмислюється через міф.

В рамках культурної антропології використовується діахронічний та синхронічний методи. До діахронічного методу звертаємося для реконструкції образу «старої» та радянської Одеси, для дослідження історії театру музичної комедії, зіставлення радянського і пострадянського репертуару, демонструючи яким чином театр «озвучує» міський міф в аспекті його еволюції. Тут також доречно використовувати метод порівняння або порівняльно-історичний метод, який дозволяє провести сутнісне порівняння об'єктів, що відносяться до різних культур (типів, моделей). Найефективнішим є комбінування і поєднання синхронії і діахронії. При цьому, синхронія розуміється в даному контексті як горизонтальний зріз, стан міфу та театру в даний момент як готової системи взаємопов'язаних і взаємообумовлених елементів, які мають цінність, або значимість, незалежно від їх походження, а тільки в силу співвідношень між собою всередині цілого – системи.

Не менш важливим методом культурно-антропологічного дослідження є метод інтерпретації, оскільки необхідно зрозуміти і пояснити основні смисли тих чи інших культурних артефактів в контексті досліджуваної дійсності (об'єкта і предмета). Залучається «інтерпретативна теорія культури» американського антрополога К. Гірца, за якою «опис має три особливості: він інтерпретативний; він інтерпретує соціальний дискурс; і інтерпретація полягає в спробі врятувати «сказане» в цьому дискурсі від

зникнення і зафіксувати його в доступній для подальших досліджень формі» [47, 28]. Для інтерпретації того чи іншого явища К. Гірц використовує семіотичний підхід. Автор виділяє два ступені наукового аналізу: на першому («ведення щоденника») їм простежується нечітка межа між фактом і теорією внаслідок усвідомлення того, що уявлення інформантів про власну культуру є не що інше, як її інтерпретація; а на другому (систематизація отриманих відомостей) виявляється проблема інтерпретації такого порядку (інтерпретація інтерпретації). Важливо звернути увагу на те, що антропологи зазвичай вивчають саме «чужі культури» (особливо популярні дослідження «примітивних» народів). Через що К. Гірц пише наступне: «Антропологічні роботи являють собою інтерпретації другого і третього порядку... Тільки «місцева» людина може створити інтерпретацію першого порядку: це ж його культура... » [47, 28]. В даному випадку у нас є певна перевага – йдеться про «свою культуру» (це «інтерпретація першого порядку», хоча з невеликою обмовкою – «другого порядку», коли йдеться про радянську Одесу). Однак, незважаючи на це, виникають певні труднощі абстрагування. Схожа проблема спостерігається і при використанні наступного методу – методу спостереження (або включеного спостереження). Специфіку даного методу влучно характеризує К. Фокс, наголошуючи на тому, що контексті головна проблема методу – це боротьба між двома «Я» – між ученим-спостерігачем і учасником, тобто членом досліджуваного співтовариства. У процесі «включеності», на думку К. Фокс, виникають труднощі етичного і методологічного характеру [211]. Але, не зважаючи на деяку незручність методу, включене спостереження є одним з найбільш ефективних, особливо при дослідженні локальних культур, зокрема при дослідженні одеської міської культури і міського. Визначаючи проблему верифікації, за допомогою численних аналітичних методів, намагаємося позбутися вищепозначених труднощів.

Для нашого дослідження інтерес представляють також роботи канадського міського антрополога Т. Річардсон, зокрема її дослідження

«Kaleidoscopic Odessa», присвячене Одесі, що є яскравим прикладом вивчення взаємодії міських міфів, місць і форм спілкування, що конституують хронотопи сучасного міста [250]. Початковою точкою дослідження є саморепрезентація одеситів. Робота дає етнографічний опис ідеї Одеси як міста по відношенню до інших міст, навколишнього її регіону. Т. Річардсон робить особливий наголос на тому, як одесити інтерпретують тексти, історії та документи під час піших прогулянок, на блошиному ринку, у дворах. Дослідження висвітлює також форми спілкування його жителів (значущість комунікативного аспекту міського міфу). Для збору матеріалу і реконструкції «міського уявного» (тобто міського міфу) авторка часто використовує методи бесіди та інтерв'ю під час своїх піших прогулянок Одесою в супроводі одеситів-«аборигенів» (старе покоління), тобто звертається до так званої «усної історії» («oral history»), що є також важливою методологічною базою нашого дослідження.

В цілому в англо-американській та західноєвропейській гуманітарній науці методика усної історії (oral history) користується величезною популярністю і розуміється як цілеспрямований збір і вивчення історичних відомостей про окремих осіб, сім'ї, важливі події або повсякденне життя з використанням аудіоматеріалів, відеокасет або транскрипцій запланованих інтерв'ю, які повинні бути збережені в якості записів для майбутніх поколінь, прагне отримати інформацію з різних точок зору, і більшість з них не можуть бути знайдені в уже існуючих письмових джерелах [246]. В ході нашого дослідження, наполягається на використанні усної історії, актуальності комплексності та міждисциплінарності, які надають роботі бажаної глибини та багатогранності. Саме усна історія в даному контексті – чи не єдина дієва методика для збору і накопичення (збереження) інформації про вистави, що вийшли з репертуару театру, про минулі покоління артистів і їх зіркові ролі, про ті сторінки історії театру, які залишилися вже позаду, що демонструється у третьому Розділі нашої роботи. Незважаючи на очевидні переваги усної історії, вітчизняні та навіть західноєвропейські театрознавці часто нехтують

її методами. Можливо, це пов'язано з тим, що автори все ще традиційно ранжують відгуки «друковані», професійно авторитетні та пересічні. Орієнтація на друковане слово фахівця – критика, науковця-театрознавця, лише підводить нас до розуміння виключно самої тканини (структури) театрального артефакту, однак жодним чином не враховує соціокультурний контекст навколо нього та не дає відповідей з приводу причин популярності, успішності, затребуваності чи навпаки – провалу певної вистави, артиста або театру в загалі.

Задля відповідей на поставлені в роботі питання, вимушені звертатися до усної історії. Саме тому, вдаємося до спеціально вибудованих інтерв'ю з провідними артистами та керівництвом театру музичної комедії ім. М. Водяного. Завдяки роботі з різноманітними джерелами (статтями, архівними документами та іншими письмовими свідченнями) та особливо залученням до дослідження напрацювань так званої усної історії і спеціально розроблених інтерв'ю, знаходимо численні пояснення популярності певних вистав – театральних артефактів Одеського театру музичної комедії з причин постійного перетинання їхнього змісту та одеського міфу. На нашу думку, надзвичайно важливими джерелами для відтворення як одеського міфу, так і пов'язаних з ним театральних артефактів є особистісно орієнтовані матеріали (інтерв'ю, мемуари, спогади акторів тощо). Вони набувають життєвих конотацій та реалій повсякденного сприйняття (загально культурних сенсів), «озвучуються» коментарями зібраними саме методами усної історії. Зазначимо, що усна історія є провідною методикою дослідження, особливо в умовах, коли про об'єкт і предмет немає ніяких документально зафіксованих свідчень, або ж їх вкрай мало або недостатньо для повноцінного дослідження. У даному дослідженні спираємося на основні концепції провідних англо-американських фахівців в області усної історії або (oral history) – роботи П. Томпсона, Л. Шопес, Дж. Моєр та І. Реті.

Усна історія як систематичний збір живого свідчення людей («історичних свідотств»), потребує таких найважливіших критеріїв:

контекстуальність, достовірність і збереження інформації. Вчені ретельно перевіряють отримані дані (імена, прізвища, назви, дати та ін.), створюють спеціальні архіви. В цілому послідовність дій усного історика, згідно Дж. Моєр, можна представити таким чином: 1) формулювання центрального питання або завдання; 2) планування проекту; 3) проведення попередніх досліджень; 4) розробка інтерв'ю; 5) процес інтерв'ю; 6) оцінка дослідження та інтерв'ю; 7) організація і представлення результатів; 8) зберігання матеріалів в архіві. Вельми важливим для будь-якого проекту з усної історії, є постановка мети (або цілей) і ретельна підготовка [243, 3].

Основними задачами даної наукової розвідки є: а) реконструкція подій минулого, образів, смислів і контекстуальних зв'язків, особливо, коли йдеться про репертуар театру радянської епохи та вистави на одеську тему, які вийшли вже з репертуару театру; б) відкриття нових фактів з біографій артистів, історії розвитку театру, створення вистав, ролей; в) підтвердження основних гіпотез, а також пошук відповідей на поставлені в дисертації питання: 1) Театр став настільки популярним у радянські роки за рядом причин: а) переїхав до Одеси зі Львова в 1953 році, знайшовши тут більш сприятливіше середовище для свого розвитку; б) сама специфіка жанру оперети (музичної комедії) була співзвучна «душі» міста, ментальності одеситів; в) червоною ниткою в репертуарі театру проходила одеська тема; г) плеяда зіркових артистів, які стали обличчям театру завдяки своїм відомим ролям, перетворилися з «чужинців» (практично всі були народжені в інших містах СРСР) в «справжніх» одеситів. 2) Міф повинен бути персоніфікований. Яскравий приклад персоніфікації міфу – М. Водяной та інші відомі артисти театру. 3) Одеський міф передається від старшого покоління майстрів сцени до молодшого. Він транслюється від вчителя (наставника) до учня. Разом з майстерністю артиста йде й передача міфу. 4) Одеська публіка відрізняється від інших і до неї потрібен особливий підхід. 5) Присутність ностальгічного міфу (спогади про колишню Одесі) як сучасна парадигма. Ретро-мотиви (міф як елемент традиційної культури

завжди звернений в минуле), туга за колишню славою Одеси, театру (70-ті рр.) і можливістю активно гастролювати. б) «Одеса поза Одесою» та міф «на експорт» (зарубіжні гастролі театру та експансивність міфу).

Наріжним каменем дослідження є інтерв'ю. Використовуються основні рекомендації П. Томпсона, Л. Шопес, Дж. Моєр та І. Реті з підготовки, проведення та обробки інтерв'ю. Важливим в даному контексті є розуміння усної історії через відповіді на головні питання: хто говорить (оповідач), кому (інтерв'юєр), що, з якою метою, і за яких обставин. Л. Шопес зазначає: «Питання інтерв'юєра забезпечують інтелектуальну основу для інтерв'ю і дають йому напрямок і форму» [253]. Саме питання є стрижнем і нашого інтерв'ю. Однак, існують дві крайності – розграфлений «опитувальник» і його протилежність – вже не стільки «інтерв'ю», скільки «вільна розмова» [198, 228]. В першому випадку інтерв'юєр контролює ситуацію і задає набір одних і тих же питань всім респондентам. Хоча такий підхід може мати і руйнівні наслідки, адже він занадто легко змушує слідувати заздалегідь визначеним інтерв'юєром шляхом. Інша крайність – вільний діалог між інтерв'юєром і респондентом, без заздалегідь встановленої схеми, коли інтерв'юєр просто слідує за ходом бесіди, в яку б сторону вона не розвивалася [198, 228]. У нашому дослідженні дотримуємося в більшій мірі першого – «об'єктивного-компаративного» підходу. Заздалегідь складений перелік питань необхідний, не тільки для того, щоб надати роботі наукову строгість, але й тому що, багато в чому матеріал призначений для порівняльного аналізу (опитуються різні покоління артистів і самі інтерв'ю – це свого роду «діалоги епох» – радянської та сучасної). Проте в той же час складений заздалегідь опитувальник не виключає і заохочення нових цікавих відомостей з боку оповідачів. Адже особливо артисти театру зазвичай люблять ділилися різноманітними спогадами не тільки саме з приводу театрального життя (сценічні образи, ролі, репертуар, гастролі, репетиції, історії створення вистав та їхнє зникнення з афіші тощо), але й з життя «навколотеатрального» (взаємини у самому колективі та поза межами сцени,

різноманітні впливи (відносини театр-місто, театр-глядач, театр-влада), певні почуття, наприклад, патріотизм і любов до рідного міста (тема «вірності Одесі») у життєписах артистів, спілкуванні з публікою тощо).

На основі концепцій фахівців з усної історії вибудовано близько 5 типів спеціальних «опитувальників» для різних груп інформантів, серед яких: головний режисер театру (В. Подгородинський); два директори театру – теперішній (О. Редько) та колишній (Е. Римашевський), зав.трупною (А. Пославський); три покоління артистів – корифеї (Є. Дембська, І. Іванова); «учні корифеїв» або середнє покоління (В. Фролов, В. Фролова, Н. Завгородній, Н. Завгородня, О. Оганезова, А. Ахметова та інші); молодь театру (Р. Рудний, І. Ковальська, Н. Ткачук) (див. Додатки А, Б, В).

Зібраний усний матеріал у ході інтерв'ю разом з так званими «польовими нотатками» потребує сортування та аналізу. Найбільш складною і важливою проблемою в даному контексті є вибір методу інтерпретації. Перевага віддається науковій інтерпретації, а також комбінуванню: показі історичної події через призму окремих біографій та, в той же час, загальному аналізу соціальних процесів. Безумовно, автобіографічні оповіді мають велику цінність. Але цей «вертикальний зріз» (життєпис однієї людини) найбільш повно розкривається тільки з «горизонтальним» (життя суспільства, міста, громади, театрального колективу в цілому), набуваючи часто при такій взаємодії нового змісту [198].

За П. Томпсоном, існує чотири основних способи конструювання історії на основі усних свідчень. У нашій роботі використовуються всі чотири способи. Перший спосіб передбачає використання індивідуального життєпису. В особливих випадках окреме інтерв'ю може стати в нагоді при створенні історії спільноти або цілої соціальної групи або ж виявитися тією ниткою, на яку «нанизується» реконструкція складного ланцюга подій [198, 268]. Цей спосіб є дуже продуктивним особливо у випадку роботи з життєписами «зірок» театру музичної комедії, таких як М. Водяной, Є. Дембська, І. Іванова та інші. Другий спосіб полягає в підготовці збірника

окремих епізодів, що в сукупності дозволяють краще розкрити «типовість» життєописового матеріалу [198, 269]. Даний спосіб корисний для нашої роботи тим, що на основі декількох біографій (через монтаж фрагментів) можна відтворити портрет не тільки життя самого театру, а й одеситів того чи іншого покоління (наприклад, 70-80-х рр.). Третій спосіб – це аналіз самого оповідання, розгляд текстуальних особливостей інтерв'ю: з чим пов'язані його мова, тематика, характерні повтори і паузи [198, 269]. Акцентується увага на певні повтори, педалювання нараторами істотних на їх погляд тем, питань, епізодів. Четвертий спосіб є реконструктивним перехресним аналізом (саме цей спосіб найбільш ефективно підходить для реконструкції вистав, що пішли зі сцени, образів артистів тощо). Аргументація і перехресний аналіз мають першорядне значення для вироблення систематичної інтерпретації історії [198, 270]. Тут працює аналіз моделей поведінки, використовуються невеликі цитати, порівняння висловлювань з різних інтерв'ю на одну і ту ж теми (наприклад, «секрет успіху М. Водяного»). При оцінці достовірності інтерв'ю потрібно, перш за все, визначити внутрішню послідовність розповіді. Численні дані інтерв'ю перевіряються через інші джерела (рукописні документи та друковані видання). Іноді це можливо здійснити одночасно зі збором матеріалу. Серія інтерв'ю з представниками однієї спільноти (зокрема – театральний колектив) відкриває ширші можливості для з'ясування достовірності окремих фактів (навіть якщо історії подані по-різному (варіативність), можна завжди вивести на їх основі інваріант). Саме тому результати наших досліджень можуть претендувати на високу ступінь достовірності.

Вирішальним є етап вибору способу аналізу (отриманого і верифікованного матеріалу). Причому в залежності від підходу використовується наративний (семантичний) або реконструктивний методи. Наративний метод дуже важливий для нашого дослідження, оскільки він дозволяє виявляти в інтерв'ю ті образи, де проявляються «міфи, якими ми живемо» [198, 272]. Кожен з нараторів розповідає ту чи іншу подію по-

своєму, але завжди в будь-якій з історій буде незмінно присутній певна стійка структура (набір міфів або міфологем про «золотий вік» (розквіт театру Музкомедії в 70-е), «вірність батьківщині» (практично всіх провідних артистів театру переманювали працювати в інші міста, проте вони залишалися вірні Одесі і рідного театру) тощо.

Робота з текстом інтерв'ю з метою виявлення його образів, визначення стилю викладу і вивчення його мовної структури завжди передбачає його «препарування» (виявлення стійких структур, міфологем). Однак існують і інші способи аналізу оповідання, коли його досліджують як єдине ціле. Будь-яке інтерв'ю також слід розглядати в якості спільного продукту, створеного двома людьми (інтерв'юером і інформантом), як форму дискурсу скомпанованого в процесі обміну питаннями і відповідями. Крім наративного методу, звертаємося і до реконструктивного способу аналізу (відновлення минулих подій з життя театру, епізодів з вистав, образів, фрагментів з біографій завдяки цьому методу). Важливим в даному контексті є біографічний метод, який передбачає аналіз життєвого шляху творця (артиста, театрального діяча тощо) для кращого розуміння його внутрішнього світу і мотивів поведінки, що відображають всю систему культурних цінностей часу, в якому він живе і творить. Крім того, базовим є і метод порівняння (компаративістика) – зіставлення і виявлення загальних і різних ознак двох або більше об'єктів дослідження (ідей, підходів тощо). Наприклад, за принципом «свій-чужий» порівнюються різні за типом публіки та театри.

Вочевидь ефективність запропонованих стратегій та методів, актуальність самого дослідження на тлі сучасних міждисциплінарних студій, а також специфіка самої проблематики роботи є дуже перспективними та далекосяжними. Безсумнівно, сучасний історичний та антропологічний інструментарій дає можливість відтворити життя театру в міському просторі максимально багатопланово та повнокровно, створити, як писав А. Шюц «живий потік реальності» або «життєсвітний потік» [223].

1.3. Театр як простір побутування міського міфу

Загальні мотиви традиційних досліджень кореляції «театр – міф» частіш за все зводяться до пошуку генетичної, типологічної та естетичної спорідненості міфу, ритуалу і театру, а також ідеї культового походження самого театру. Проте, що стосується самостійних аналітичних досліджень окремих театральних постановок (особливо сучасних), в яких були б присутні «міфологічні ремінісценції», – їх на сьогоднішній день практично немає. На наш погляд, кожна вистава, так чи інакше звернена до «міфологізму» і являє собою міф в мініатюрі. Як і міф, театральна вистава існує за своїми внутрішніми законами, в своєму особливому часі і просторі (хронотоп), згідно з принципами художньої логіки. Порівняння двох таких неоднозначних і складних понять як «міф» і «театр», звичайно, не є їх зрівнюванням в принципі, але крім очевидних і науково обґрунтованих зв'язків театру з міфологією, ритуальної обрядовістю і архетипами, тут може критися новий потенціал для дослідження універсуму, в якому театр і міф міцно з'єднані єдиними нитками.

Погляд на живий театральний процес у міському просторі в контексті сформованих уявлень про міфологічну основу театру можна вважати відкритою темою, що представляє чималий інтерес і актуальність. При цьому наполягається на відході від традиційної суто «сервільної», допоміжної ролі театру в контексті взаємодії «міф – театр», з якої підходили до дослідження театральних артефактів О. Гвоздев, В. Всеволодський-Гернгросс, С. Мокульський, Д. Балашов, Л. Івлєва, Б. Зингерман та інші дослідники, виявляючи в античній трагедії і комедії, середньовічних містерій, фольклорному театрі, новоєвропейської драмі тощо лише відгомони міфу. Необхідно декілька змінити кут зору і побачити в театрі не тільки звичайне «відлуння» міфу, а й феномен, що здатний сам продукувати нові міфи, впливаючи на навколишнє соціокультурне середовище і суспільство в цілому. Театр – це важливий культурний інститут (різновид соціального або

соціокультурний інститут на рівні з навчальними закладами, бібліотеками, музеями, галереями тощо), що відповідає за створення, використання, збереження або трансляції культурно значущої продукції та проводить професійну підготовку фахівців у цій галузі. На думку Т. Кремешної, театр має комплекс культурних, принципів, охоплює певну сукупність людей (глядачів), забезпечуючи відносну стійкість соціальних відносин. Як інститут культури він реалізує комплекс базових потреб щодо соціалізації особистості, трансляції норм, цінностей, соціального досвіду, а також виконує ряд функцій: естетичну, розважальну, комунікативну, соціалізуючу, компенсаторну, ігрову, нормативну, пізнавальну тощо [117].

Однак якщо тема театру як культурного інституту з присутніми йому вищезазначеними функціями є достатньо дослідженою, модеративна функція театру в даному контексті (театр як модератор міського міфу) ще не знайшла свого висвітлення в науковій літературі. У нашій роботі вперше у вітчизняній культурології театр представлений саме модератором сучасного міського міфу, важливим інструментом міфотворення в просторі міста. Підкреслимо, що термін «модератор» в перекладі з англійської мови означає «суддя», «арбітр», відсилаючи до латинського слова «moderor» – стримую, контролюю. У сучасному використанні існують такі значення цього терміну: 1) професійний ведучий в ЗМІ; 2) людина, що відповідає за дотримання встановлених норм поведінки в Інтернет-ресурсах (ІТ); 3) персону, що проводить соціологічні дослідження, ведучий фокус-груп; 4) пристрій для приглушення звуку в клавішних музичних інструментах. В контексті нашого дослідження театр як модератор сучасного міфу розуміється в широкому сенсі як регулятор, певний комунікативний контролер, що впливає на створення, розвиток, трансляцію та збереження міського міфу (направляє, налаштовує, фільтрує, корегує тощо). Адже театр завдяки своєму репертуару, певним виставам, образам артистів впливає на формування специфічних меж «одеськості» та утримання певного культурного комунікативного локусу.

Театр є не просто пасивним носієм міфу, а живим творцем і деміургом міської міфології, складною семіотичною системою комунікативного простору, багатовимірним семіотичним об'єктом. Основним завданням цього підрозділу є звернення до театральної семіотики за для вироблення певних критеріїв аналізу «театральних текстів», їх «читання» та декодування (як повідомлення) в контексті міської культури. Існують декілька основних концепцій про подання «знака» в театрі (інтеграційна та аналітична) та ряд театральних семіотичних шкіл. В дослідженні беруться до уваги обидві концепції, а саме – розробки Т. Ковзана (польська семіотична школа), Р. Барта та А. Юберсфельд (французька семіотична школа). Перша концепція не є стрижневою для дослідження, однак важливою в контексті є типології знакових систем. Проголошуючи, що «у театральній виставі все є знаком» [109, 127], Т. Ковзан виділяє 13 знакових систем, які об'єднує у п'ять груп: проголошення тексту (мова, тон); рух актора (міміка, рух, рух актора в сценічному просторі); зовнішній вигляд актора (грим, зачіска, костюм); вид сцени (аксесуари, декорації, освітлення); звукові немовні ефекти (музика, звукові ефекти). Т. Ковзан допускає й можливість наступної угруповання: аудитивні (мова, тон, музика, звукові ефекти); візуальні (рух актора, зовнішній вигляд актора, вид сцени) [109, 121-125].

Найбільшій значимості в рамках дослідження набула аналітична концепція (Р. Барт, А. Юберсфельд) за якою одиницею театального знаку є кожен значущий елемент вистави. Взаємовідносини театральних знаків створюють інформаційну поліфонію, що характеризує театральний знак. Дослідження Р. Барта значно вплинули на поширення у західноєвропейському театральному дискурсі розуміння вистави як особливого повідомлення, протяжного в часі і просторі, з особливою мовою і пластичною формою розповіді. Транслятором цієї інформації є особливий театральний колектив (драматург, режисер, актори, художники тощо), а декодуючим одержувачем – театральний глядач (або критик). Книга Р. Барта «Про театр» змальовує надзвичайно різноманітне життя французької сцени

1950-х рр.. Найбільшої уваги автор приділяє творчості Б. Брехта і заснованому ним театру «Берлінер ансамбль», який сам цінував за політичну і соціальну думку і тому вважав еталоном для французької сцени тих років [245]. Важливо відзначити, що Р. Барт одним із перших відчув особливий зв'язок театру саме з ідеологією. На його думку, театр Брехта став настільки популярним через те, що мав відверто політичне підґрунтя, чим і домагався тісної взаємодії між глядачем і виставою (комунікативний аспект). Для нашого дослідження це положення має неабияке значення. Адже театр не може існувати без ідеологічної спрямованості (дискурсивності). Безумовно, міркування Р. Барта є вагомими відправними точками для нашого дослідження.

В основі методології А. Юберсфельд лежать презумпції, що орієнтовані на постмодерністську парадигму. Авторка використовує поняття «вербальність-невербальність», «код», «полісемія», «референт», «нарратив», «театр і простір», «театр і час», «дискурс» на що звертається увага і в нашій роботі. А. Юберсфельд визначає поняття «театральний знак» як «знак, який може бути позначений морфемой або «простою» номінальною синтагмой: знаками... які можуть бути проаналізовані за допомогою текстової семіотики: слово, повторені слова, синтагма, фраза, фонетична сукупність, рими, єдності» [227]. Головне завдання, згідно А. Юберсфельд, складається, в тому, «щоб за допомогою семіотичної та текстової практики виявити переважний дискурс, що розміщує між текстом і виставою цілий невидимий екран упереджень, «персонажів» і «пристрастей» – справжній код переважної ідеології» [228]. Як і Р. Барт А. Юберсфельд сфокусована на виявленні ідеологічних (дискурсивних) підтекстів у театральних виставах, що не рефлектуються звичайними споживачами (реципієнтами), а сприймаються як щось само собою зрозуміле. Дослідження ролі та місця театру в історії країни, його ідейно-виховної сили, виявлення різноманітних підтекстів та методів впливу органів влади на установи культури та мистецтва є актуальними і у вітчизняній науці. Однак, на жаль, подібного роду робіт поки

недостатньо. У дисертації О. Безгіна проаналізовані основні етапи розвитку театральної справи у 20-х – середині 30-х рр.. [21]. Цікавим дослідженням є також дисертація Р. Єсипенко («Роль українського театру у формуванні суспільної свідомості»), а також ряд статей автора, де розкривається, участь українських театрів у 60-80-ті рр. у громадянсько-політичному житті [76]. Дослідження взаємодії ідеології (міфу як типу дискурса) та театральної практики актуалізується й нами, але в аспекті локальної культури.

За А. Юберсфельд, театр – це мистецтво парадоксальне. Величезною проблемою є те, що «життя сцени» не зводиться до пізнання і вивчення тільки знака. Важливим тут є і вивчення театрального мистецтва з точки зору його семіотичних передумов глядацького сприйняття [227, 195]. Декодування завжди передбачає процес включеності, робить глядача (та критика) учасником герменевтичної театральної ситуації, що поєднує адекватність і аберацію (тобто те, що привносить конфліктну ситуацію в різноманітні рівні комунікативних зв'язків, надає їм опозиційний відтінок, і, в кінцевому рахунку, сприяє розвитку театрального мистецтва в цілому) в розумінні сценічного тексту. Завдання означення театральної дії, за оцінкою авторки, в принципі не може знайти свого фінального завершення [228]. Погодимось і з думкою А. Баканурського та Б. Шевченко, що розглядають театр (в дусі А. Юберсфельд) як «складну комунікативну подію» [11]. Це можна віднести й до окремих вистав і до репертуару в цілому, адже все це складає семіотичні феномени театру. Для аналізу вистав театру, оцінки самого репертуару необхідні певні критерії, а саме – виділення основних рівнів театральної комунікації: «драматург (лібретист) – режисер», «п'єса (лібрето) – постановочний задум – актор», «вистава – глядач», «вистава – театральна критика» (за А. Баканурським).

Театральне мистецтво поза сприймання його глядачем-реципієнтом існувати не може. Комунікація «вистава – глядач» виводить за межі театральної «кухні» в медіаційний простір, в якому театральна постановка набуває статусу художнього продукту, призначеного для масового

сприйняття і піддається колективній оцінці [11]. Театр завжди функціонує для інших (особливо, театр як артикуляція міфу). Публіка – активний компонент театрального процесу, формує не в меншій мірі, ніж критика, імідж вистави, який надає помітний вплив на його творців (що ми можемо побачити на прикладі аналізу вистав на одеську тему з репертуару Музкомедії). Зв'язки вистави і залу для глядачів носять особливо помітний активний двосторонній характер. Театр, на думку А. Юберсфельд, показує краще за всіх інших мистецтв, як психічне життя індивіда складовою частиною входить в колективну взаємозалежність: «Глядач ніколи не самотній: погляд його, охоплюючи те, що йому показують, одночасно охоплює і інших глядачів...» [227]. Специфічною особливістю залу для глядачів є те, що колективні емоції в ньому незмінно переважають над індивідуальними особливостями сприйняття (це співпадає також з особливостями міфологічного мислення, і ще раз доводить тісний зв'язок між міфом і театральним мистецтвом). Групова односторонність театральної публіки особливо активно проявляється в періоди соціальних потрясінь. Театр, таким чином, виступає засобом соціалізації публіки. Від реакції глядачів на те, що відбувається на сцені народжується «атмосфера залу», що забезпечує не тільки зворотний зв'язок, але і є каталізатором сприйняття для самих глядачів. При цьому, як відзначає Л. Коган, публіка виступає як єдине ціле, де між людьми встановлюються естетично-психологічний зв'язок, що часто називають «зараженням» [197, 283]. Комунікація «вистава – глядач», представляє один з найбільш ефективних критеріїв оцінки суспільної затребуваності постановки, що, безперечно, враховується і в рамках нашого дослідження і окреслює перспективи майбутніх досліджень в цій сфері.

Інтерес представляють і ідеї семіотика Ю. Лотмана, що також вважає театр дуже комунікативним (семіотична багатомовність) за своєю природою та називає сцену «енциклопедією семіотики» [135, 430]. Ю. Лотман приділяє увагу «мові театру» [135, 407], що на його думку, складається з національно-культурних традицій. Дане положення є дуже суттєвим для нашого

дослідження, оскільки Одеський театр Музкомедії, дійсно, має свою особливу «мову», яка формується на основі одеської міської культурної традиції. Власне, саме це і є одним із ключів до розуміння творчої діяльності цього театру. При цьому городяни, які повністю вписані в цю культурну традицію, відчувають специфіку даного театру («одеськість») за замовченням, адже для них це абсолютно природна «мова».

Ідеї дослідника частково перекликаються з А. Юберсфельд (особливо з приводу нестабільності театрального тексту і його неоднорідності). Ю. Лотман говорить про виставу як про єдиний текст, оскільки він відповідає основним ознаками цього поняття, володіючи: 1) виразністю, 2) відмежованістю і 3) єдиним значенням. Вистава як носій цілої низки окремих повідомлень виконує цілісну культурну функцію. Проте, саме сама цілісна структура вистави є досить складним питанням, оскільки єдиний текст вистави складається, принаймні, з трьох досить самостійних субтекстів: словесного тексту п'єси, ігрового тексту, що створюваний акторами і режисером, і тексту живописно-музичного та світлового оформлення. При цьому поняття «ансамблю» перетворюється в один з провідних конструктивних принципів. Інша складність полягає в тому, що текст вистави відрізняється від аналогічного поняття в таких мистецтвах, як живопис, скульптура або література, своєю нестабільністю. Він утворюється в результаті зіткнення виключно великого числа факторів. У кожній ланці створення тексту – від автора, режисера, провідного актора до статиста і освітлювача – здійснюється подвійна поведінка. З одного боку, авторська несвобода, але з іншого боку, в кожній ланці мається на увазі не тільки виконавство, а й партнерство, співтворчість, тобто свобода. Це надає, сценічному тексту величезну смислову ємність.

Не менш складна і своєрідна кодова система. По-перше, вистава кодується багаторазово. Система «сцена – глядач» розгортається за ігровою моделлю. При зіткненні вистави і культурного свідомості аудиторії ефект розуміння – відносної адекватності передачі і сприйняття досягається, з

одного боку, тим, що і творці вистави, і глядачі – люди однієї історико-культурної епохи і неминуче включені в загальні соціальні, культурні та психологічні коди. З іншого боку, театр – одне з найбільш стародавніх і глобальних для світової культури мистецтв. За тисячоліття свого існування він накопичив арсенал стійких засобів, що зберігаються при будь-яких сценічних реформах і в умовах різних форм ідейно-художньої свідомості. Цей стабільний семіотичний каркас є як би універсальним перекладачем. [135, 421-424]. Ю. Лотман також вважає, що вистава як художній текст є свого роду «навчальної машиною» [135, 424]. Автор приходиться до висновку, що включення глядача в систему колективної свідомості робить театр «школою суспільної моралі» [135, 428].

Семіотика театру – це поле перетину багатьох інших семіотик. У тому числі, – семіотики міста і міського міфу. В даному контексті цікавим чином постає проблема театральності міста. Сам Ю. Лотман говорить про те, що театр в принципі може існувати і поза театром. Це означає, що в житті (міському зокрема), яке розгортається за межами сцени, є матеріали, з яких будується театральний світ. Не тільки поняття гри, але і такі, здавалося б, специфічно театральні категорії, як «роль», «амплуа», «сценарій», застосовуються до вивчення психології людини в її далекому від театральних стін житті [135, 402]. Ю. Лотман зауважує, що погляд на життя як на виставу дає людині нові можливості поведінки. Модель культури автора – двосвітна (буденність і театральність) [132, 269]. Театр в ній не просто захоплює місто Нового часу – воно само починає сприйматися як вистава. Саме така установка, за думкою дослідника, перетворювала людину на дієву фігуру історії, вільну від влади групової поведінки, звичаю. Театральність в даному контексті дарує свободу. Взагалі сцена, за Ю. Лотманом, – це сильний кодуєчий пристрій культурної поведінки в усі епохи. Визначаючи саме місто як «котел текстів і кодів» [133, 453], дослідник вважає, що театральність пов'язана з типом міста. Ґрунтуючись на бінарній типології, він виводить дві структури міста – «концентричну» та «ексцентричну» [134]. Остання – є

об'єктом нашої уваги. «Ексцентричне» місто на противагу «концентричному» розташоване «на краю» культурного простору: на березі моря, в гирлі річки і передбачає відкритість, розімкненість і готовність до контактів зовні (Петербург, Нью-Йорк). Тут актуалізується не антитеза земля – небо, а опозиція природне – штучне. Це місто, створене всупереч природі і знаходиться в боротьбі з нею, що дає подвійну можливість інтерпретації міста: як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як спотвореності природного порядку – з іншого. Навколо імені такого міста зосереджуються есхатологічні міфи (передбачення загибелі, ідея приреченості тощо) [134]. У розумінні вченого місто як вистава, як театральна сцена, як арена для різних культурних і геополітичних зіткнень є містом, що виявляє свою «ексцентричність». Таким містом він вважав Петербург. Таким же ексцентричним, театральним містом, на наш погляд, є і Одеса.

Фінська вчена С. Турома порівнює опис театральності Венеції Г. Зіммеля з баченням театральності Петербурга у працях Ю. Лотмана [255]. Згідно з Ю. Лотманом, театральність Петербурга зобов'язана головним чином тому, що архітектура міста «створює відчуття декорації» [134, 30-45]. Театральність і штучність, властиві самій ідеї заснування Петербурга, і пов'язані зі специфікою формування петербурзької ідентичності; вона завжди передбачає свідомість наявності зовнішнього спостерігача, «погляду з Європи» або «погляду з Росії (погляд з Москви)» [134, 37]. Такою ж специфічною ознакою володіє і Одеса. Акцент, який дослідник ставить на унікальній єдності архітектурних ансамблів, змушує згадати один з найстійкіших петербурзьких міфів, сформованих ще в класичну пушкінську епоху. Цей ретроспективний характер накладається й на сучасне сприйняття міста (подібна ретроспективність характерна і для Одеси). С. Турома вважає, що в лотманівській концептуалізації простору Петербурга міські будівлі, що нагадують декорацію, роблять семіотичний поділ на передній та задній плани, подібно тому, що Г. Зіммель спостерігав у Венеції [237]. Так, театральність петербурзького простору проявлялася в його виразному поділі

на «сценічну» і «закулісну» частини. Постійне коливання між реальністю глядача і реальністю сцени, причому кожна з цих реальностей, з точки зору іншої, представляється ілюзорною, і породжує петербурзький ефект театральності [134, 39-41]. Кожна з петербурзьких «сцен» мала свій міф, що реалізується в оповіданнях, анекдотах тощо.

Ю. Лотман розглядає місто як сцену з декораціями (архітектура вулиць), з кулісами (міські подвір'я) і з глядачами цього спектаклю (городянами). Розгляд театральності міста у подібному ключі робить і німецький філософ В. Беньямі в есеях про Марсель, Неаполь, Москву, а також у працях про Берлін і Париж. У роботі «Париж – столиця XIX століття» (1935) В. Беньямін підкреслює велику владу міста над особистістю, її уявою, коли пам'ятаються набагато рідше реальні образи людей, ніж ті підмостки, де вони зустріли інших або самих себе. Феномен великого міста народжує знаменитого беньямінівського фланера, глядача вистави, що постійно розігрується на вулицях Парижа (Одеса як «маленький Париж» – місто зі своїми фланерами). Образи місць, де відбуваються зустрічі автора, утворюють нескінченний театр міського досвіду і життя в цілому [22].

Однак найбільшого розкриття теорія театральності отримала в роботах відомого теоретика театру і режисер М. Євреїнова, який вивів поняття «театральності» за рамки професійного театру і суто сценічного мистецтва. Дослідник включає в поняття театральності гру, ритуал, видовище, повсякденне життя. За його думкою, закони театру розповсюджуються на всі сфери життєдіяльності людини: «Ми любимо себе тільки театралізованими – доказ цьому в вашому підході до дзеркала...» [207, 97]. З цього випливає, що людина відчуває свою значимість тільки в «масці», тільки в момент виконання певної ролі, в момент гри. «Одеськість», таким чином, – це теж своєрідна маска, що є наочним прикладом прояву театральності, міської ідентичності та міського міфу взагалі. Під категорією «театральність» М. Євреїнов має на увазі «естетичну монстрацію явно тенденційного характеру, яка, навіть далеко від будівлі театру, одним чудовим жестом,

одним красиво протонованим словом створює підмости, декорації і звільняє нас від кайданів дійсності – легко, радісно і обов’язково» [73, 40-41]. Театральність, таким чином, є особливим формотворчим механізмом, спрямованим на творчість оригінальних, естетичних форм, які саме життя бере на озброєння. На наш погляд, подібне відбувається і в випадку з одеською міською культурою (поведінка одеситів як театральна вистава) та модерацією міського міфу Одеським театром музичної комедії взагалі.

Радість театрального перетворення в тому, щоб стати Іншим, не важливо ким, але з власної волі. Індивід вступає в свого роду онтологічний поєдинок з природою (в тому числі і власної). Теоретичний герой М. Євреїнова – лицедій і блазень, який грає з природою і соціумом в хованки, і вислизає з-під влади року теж граючи – за допомогою облуди, обману, нескінченної зміни масок (тобто є типовим трикстером). Позбавлення від власного обличчя за допомогою маски означає безмежну свободу, схожу на стихію ренесансного карнавалу (карнавал в розумінні М. Бахтіна). Саме така інтерпретація органічно вписується в загальну структуру дослідження, а саме – уявлення про «справжнього» одесита як трикстера, а також «одеськість», одеську карнавальну культуру та міський міф як певну альтернативу «великій» ідеології. У роботі «Театр для себе» автор зазначає варіанти патологічної театральності. Справжнє перетворення глядача в героя, ідеальний симбіоз актора і режисера, актора і персонажа, що з’єднуються в якусь фантастичну фігуру «актора для себе», можливий лише в індивідуальному театрі для себе [72, 148]. Театр для себе – це Карнавал, Свято, що виводить людину з залежності від громадського і морального порядку, схожий на «древній Сатурналії» [98, 78]. На наш погляд, подібне програється і в артикуляції «одеськості».

Пізніше М. Євреїнов переходить до дослідження феномену взаємин театру і натовпу, задоволення масових потреб для яких служить театр. Він дає свій коментар до аристотелевського катарсиса, знижуючи та утилітаризуючи сенс трагедії і функцію катарсису. Згідно з таким

визначенням, театр отримує статус лікарні неврозів, гострих психічних розладів (компенсаторна функція театру). Від «Театру для себе» до «Театру та ешафоту» (1918) – один крок. Ця робота – кульмінаційна точка театрального редуccionізму М. Євреїнова, який задається питанням, на чому ґрунтується інтерес «демосу» до театру, бо виявляється, що маса шукає в театрі задоволення зовсім не художніх потреб. Дане питання є також важливим і в нашій роботі (прагматика).

Автор робить цікаве зауваження, визначаючи катарсис як «очищення від пристрастей, страху і співчуття» [74, 261]. Але там, де у Аристотеля душа глядача проходить через «страх і співчуття», очищуючись ними, євреїновський катарсис звільняє від них. Дана ідея, що частково перетинається з міркуваннями Ю. Лотмана та М. Бахтіна, є вельми важливою і в контексті нашого дослідження функцій театру Музичної комедії в контексті міської культури. Адже через символічне визволення від страху (перед тиском «великої» ідеології) відбувається відкриття бажаної свободи, як невід’ємного елемента одеського міфу, про що більш детально йтиметься у наступних розділах нашої роботи.

Висновки до першого розділу

Встановлено, що в умовах глобалізованої урбанізації саме міський міф (зокрема – одеський) є культуротворчим чинником, що надає сенс існуванню певній міській громаді та окреслює кордони локальної ідентичності (функція локалізації простору). Міський міф тісно пов’язаний з культурними універсалиями та механізмами культури. Як семіотична система він є певним ідеологічним (дискурсивним) інструментом, задає смислове поле, в якому відбувається інтерпретація різних складових історії міста, його архітектурно-ландшафтного середовища, культурних та мистецьких традицій тощо.

Одеський міф являє собою різновид сучасного міського міфу. Для нього справедливі всі зазначені вище характеристики сучасного міського

міфу. Як знак локальної самоідентифікації він містить у собі ємкий образ Одеси і служить для утримання меж «одеськості». Під категорією «одеськість» розуміються певні елементи несхожості одеситів на жителів інших міст («патерни»), що роблять одеситів саме одеситами: мова, гумор, стереотипи поведінки, характер, побут, уклад життя, свята, речовий світ, наповнений численними сенсами і символізацією тощо. Одеський міф, як і будь-який інший міф, має різноманітні носії і транслюється як в усній, так і в письмовій формі. Одним із цікавих і недосліджених матеріальних втілень цього міфу є вистави на одеську тему, сценічні образи, та взагалі в широкому сенсі – вся творча діяльність Театру музичної комедії ім. М. Водяного. Саме цей театр як модератор – певний комунікативний контролер, що впливає на створення та розвиток міського міфу (направляє, налаштовує, фільтрує, корегує тощо), завдяки своєму репертуару, виставам, образам артистів впливає на формування специфічних меж «одеськості» та утримання певного культурного локусу. Будучи артикуляцією одеського міського міфу, найважливішою функцією якого є «локалізація простору», саме цей театр найактивнішим чином приймає участь у формуванні міської ідентичності. Театр як культурний інститут носить характер модератора – транслятора та консерватора одеського міфу, і разом з тим і локальної ідентичності («одеськості»), а також є актором культурних процесів, даних через значущі для міста міфологеми та архетипи. Ці останні знаходять своє яскраве вираження в продуктах творчої діяльності театру Музкомедії.

Спроби виявити закономірності цього процесу призводять до звернення до усної історії (англо-американський варіант – П. Томпсон, Л. Шопес, Дж. Моєр, І. Реті). В підрозділі 1.2. поставлені певні задачі та запропоновані гіпотези наукової розвідки. Наполягається, що завдяки залученню усної історії і спеціально розроблених циклів інтерв'ю з артистами, творчим та адміністративним керівництвом театру, можна віднайти численні пояснення популярності певних вистав, образів артистів та інших театральних артефактів Театру музичної комедії з причин постійного

перетинання їхнього змісту та одеського міфу. Це дозволяє більш глибоко розкрити кореляцію міського міфу і театру, відтворити повнокровну картину минулого – історії розвитку і становлення Театру музичної комедії на тлі загальної історії Одеси, відкрити нові факти з біографії одеських артистів, реконструювати вистави, які вийшли з репертуару театру.

На основі досліджень Т. Ковзана, Р. Барта, А. Юберсфельд, Ю. Лотмана, А. Баканурського приходимо до вироблення певних критеріїв аналізу «театральних текстів», їх «читання» та декодування. Акцентується увага на виявленні ідеологічних (дискурсивних) підтекстів у театральних виставах, образах артистів тощо, що не рефлектуються звичайними споживачами (реципієнтами). Саме такий ракурс дослідження (розпочатий Р. Бартом) театральної практики набуває неабиякого значення, і актуалізується й нами. Виділені певні знакові системи: проголошення тексту (мова, тон); рух актора (міміка, рух, рух актора в сценічному просторі); зовнішній вигляд актора (грим, зачіска, костюм); вид сцени (аксесуари, декорації, освітлення); звукові немовні ефекти (музика, звукові ефекти); аудитивні (мова, тон, музика, звукові ефекти); візуальні (рух актора, зовнішній вигляд актора, вид сцени) за Т. Ковзаном, а також – основні рівні театральної комунікації за А. Баканурським. При цьому вистава сприймається як певна комунікативна подія.

Також розглядається поняття театральності (Ю. Лотман (Одеса як «ексцентричне» – театральне місто) та М. Євреїнов («театр для себе»)). В рамках дослідження театралізація як система «умовних ролей» стосовно повсякденного життя, тобто включення і перетворення всіх проявів буття, «театр для себе» в термінології М. Євреїнова є головними ключами в розумінні специфіки Одеси як виключно театального міста та особливостей поведінки одеситів (поведінка городян як театральна вистава). Поняття театральності постає в якості формоутворюючої та базової риси «одеськості», в той же час допомагає (як «маска») позбавитись від страху перед «великою» ідеологією (в дусі карнавалу за М. Бахтіним).

РОЗДІЛ 2

ОДЕСЬКИЙ МІСЬКИЙ МІФ І ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

2.1. Співвіднесеність моделей одеського міфу та локального театрального розвитку міста

Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного протягом всього свого існування становив певний шар культурного простору міста, де природнім чином існував, розвивався та змінювався міський міф. Саме в цьому просторі через активну локальну комунікацію обиралися значущі для місцевої ідентичності міфемі і міфологеми, репрезентувався тип міського культурного героя – трикстера, який значною мірою віддзеркалює ідеальний тип локальної ідентичності. Все це було можливе лише в контексті історико-культурних особливостей формування самого простору міста, з самих своїх першопочатків пов'язаного з характеристиками локального театрального розвитку Одеси, на що вперше звертається увага в рамках як вітчизняної, так і зарубіжної науки.

Інтерес до вивчення одеського міфу виявляють чимало дослідників, розкриваючи артикуляцію цього феномену в літературі, образотворчому мистецтві міста та повсякденних практиках зазвичай в аспекті традиційного історичного підходу. Так, роботи Я. П. Грінхіса, Б. Херсонського, В. Савченко, П. Ковальова та інших мають більш описовий, ніж аналітичний характер. Канадська вчена Т. Річардсон досліджує одеський міф у книзі «Kaleidoscopic Odessa», однак як лише один з аспектів (так зване «міське уявне») в своєму антропологічному дослідженні. У контексті культурологічного дискурсу до вивчення одеського міфу підходить М. Найдорф, який розглядає ранні роки одеського міфу. Усвідомлюючи всю важливість і вагомість цього підходу, наукову новизну розвідки, в даній главі здійснюється сутнісне культурологічне дослідження одеського міфу на ключових точках його еволюції (виділення основних моделей одеського

міфу) з метою зіставлення їх з етапами розвитку театрального мистецтва Одеси.

Одеський міф має складну багат шарову структуру, яка виникла в результаті тривалого формування та живого побутування даного феномена. В розвитку одеського міфу можна виділити три моделі: 1) міф «старої» (дореволюційної) Одеси (сер. XIX – поч. XX ст.); 2) радянський одеський міф (1919-1980); 3) сучасний одеський міф (з 1990 по теперішній час). Зауважимо, що при більш детальному розгляді, враховуються і кризово-перехідні періоди між основними моделями – «трансформації міфу» [158]. Концептуальним положенням в роботі є теза про те, що виділені вище моделі одеського міфу співвідносяться з головними моделями театральності міста: 1) міф «старої» Одеси – Оперний театр; 2) радянський одеський міф – Театр Музкомедії; 3) сучасний одеський міф – Театр Музкомедії, – що націлені на формування, підтримання та трансляцію одеської міської ідентичності. Періодизація історії розвитку одеського міфу дозволяє розглядати його розгортання в діахронії. Однак важливий і синхронічний аспект. Так, наприклад, в міф старої дореволюційної Одеси входять різноманітні міфологічні конструкти та міфологеми, такі як: «європейськість» Одеси, міфологеми «вільного міста», «золотого віку» і тому подібне, а в радянський одеський міф – міфологічні конструкти про «столицю гумору», про «кримінальну Одесу» та інше. Є такі міфологеми і міфологічні конструкти, що входять і в міф дореволюційної Одеси, і в радянський і пострадянський одеський міф – це «музична», «театральна» Одеса, різноманітні стійки уявлення про одеську публіку тощо (в тому числі й відома міфологема «Одеса-мама», яка використовується не тільки в аспекті кримінального минулого міста, але й для зазначення толерантності, гостинності, відкритості одеситів і одеської публіки взагалі, що свідчить про полідискурсивність певних міфологічних конструктів, частина яких зберігається, актуалізується або змінюється і навіть відмирає зовсім).

Нідерландський дослідник Ян Пауль Грінхіс в книзі «Міф Одеси» пише: «Одеса – назва не лише міста, а й міфу. Назва, яка викликає різні сподівання й уявлення, започатковані в літературі, кіномистецтві і театрі. У цих царинах усталено залізний канон, який визначає унікальний характер Одеси серед міст старої Російської імперії і Радянського Союзу» [54, 9]. Насправді, одеський міф протягом багатьох років продукували література, естрада, театр і кіно, де виробився певний «канон», який визначав і, можна сказати, в чомусь і досі визначає «Одесу».

Вперше згадка про Одесу зустрічається в пісні українських чумаків «А в Одесі добре жити». Чумаки, маршрути яких проходили ще через попередник Одеси – Хаджибей називали місто «рідною матінкою» та розповсюджували чутки про цей «Едем». Так, з оптимістичної ноти чумацької пісні починає складатися міф про Одесу як про місто, в якому жити легко, весело і вільно [229, 130]. Цей народний міф був підхоплений і розвинутий літературою 1800-1840-х років, лейтмотивом якої було оспівування вільного та заможного життя молодого міста на березі Чорного моря. Тексти, присвячені Одесі, відобразили переважно захоплене ставлення до міста. Вже в перші роки існування міста виразно простежуються ті риси, які дозволяють йому з самого свого початку уславитися третьою столицею держави. Показово, що при розгляді творчого контексту, як зауважив М. Найдорф, виявляється, що «одеський міф народжений не в Одесі і не Одесою, а російською культурою, яка вражена цим епіфеноменом власної державності» [152]. Одеса для своїх «відкривачів» виникла, немов з нізвідки, «виросла» на пустирі. І це було ні чим іншим як дивом. Креативна модель раптово породженого міста простежується у вірші «Одеса», опублікованому в петербурзькому журналі «Ліцей» (1806) за підписом «П.Ф.Б».

Попри те, що до О.С. Пушкіна про місто вже писали К. Н. Батюшков, В. А. Жуковський, В. І. Туманський, Я. П. Полонський та інші, все ж багато дослідників вважають саме його славнозвісний фрагмент про Одесу з «Євгенія Онегіна» («Уривок з подорожі Онегіна») ключовим моментом у

формуванні та затвердженні міфу старої Одеси. Завдяки згадуванню О.С. Пушкіна про Одесу у ХІХ столітті міцно укорінився певний образ міста зі специфічними властивостями простору (морська торгівля, «подих Європи», блиск півдня, змішання мов і народів). Одеса стала асоціюватися з висококультурним європейським містом («вікном до Європи»), з містом унікальним, космополітичним, оповитим особливим південним шармом, який протиставляється сірості і холоду столиці Російської імперії (опозиція «північ – південь» є не тільки географічною, а й етико-естетичною). Для Пушкіна та інших «відкривачів» одеського феномену Одеса – інша «країна» (це «метафора Європи» згідно з А. Маколкін [242, 351]). Саме місто називали «маленькою Італією», «маленьким Парижем» тощо. Адже, як справедливо зазначає В. Савченко: «Одеса пропонувала свою альтернативу не тільки петербурзькому міфу, але і всім імперським порядкам і імперській ментальності» [184]. В цілому, одеський міф почав формуватися саме як літературне явище. Тому герої одеського міфу – переважно герої літературні. Література – одночасно і творець одеського міфу і його основна складова частина.

Розквіт міста в ХІХ столітті багато в чому пов'язаний з наявністю так званого «креативного класу» і основних характеристик середовища, виражених в концепції «Трьох Т» економічного розвитку через культуру (креативність міста): технологія, талант, толерантність (за Р. Флорида [239]). Автор книги «Стара Одеса» (1913) О. Дерібас зображає Одесу того часу так: «Без насильницького впливу з боку адміністрації, народності зживалися на ґрунті спільних інтересів, обмінювалися один з одним знаннями та думками» [66, 25]. Аналіз книги О. Дерібаса не лише продукує роздуми про природу одеського менталітету, а й дозволяє ідентифікувати сам цей текст як яскравий приклад захопленої міської міфотворчості. Одеса – міжнародне перехрестя на межі Європи і Азії, між Дунаєм і Дністром була світом балканських і бессарабських діаспор. Це дивовижне історичне і культурне явище В. Дімов називає «бессарабським космополітизмом» [67]. В цілому

біля витоків староодеського менталітету стояли традиції левантійської торгівлі, грецької, вірменської та єврейської діаспор, українська народна низова культура, а також Санкт-Петербурзька дворянська культура з її смаками та укладом життя. Європейські традиції пестування вільного економічного поступу та вільнодумства (численні національні визвольні організації як от грецька «Філікі Етерія», італійські карбонарії, польський визвольний рух, декабристи тощо) сприяли перетворенню Одеси на «порто-франко» в самому широкому сенсі. Тут доволі природнім шляхом реалізувалася загально європейська (в розумінні типу ментальності) утопія про соціальне творення. Парадоксальним чином засновники міста – політичні монархісти де Рібас, де Волян, де Рішельє, Ланжерон, Воронцов та інші реалізували новітні демократичні ідеї (особливе Міське Уложення, різноманітна реформаторська діяльність, створення унікальних бізнесових умов тощо), породжуючи тим самим фактологічну основу для міського «золотого віку» як парадигму майбутнього міфу. Саме тому міфотворчістю міста частіш за все несвідомо займалися професійні історики та краєзнавці, зокрема О. Дерібас, Д. Атлас, А. Скальковський та цілий ряд письменників, які писали про Одесу, її історію і видатних діячів.

Відчуття «вільної гавані», початку нової великої історії ріднить першу, дореволюційну модель одеського міфу з американським. Це відчув і М. Твен, що прибув до Одеси морем у 1867 році в якості журналіста газет «Альта Каліфорнія» і «Нью-Йорк Трибюн». Після повернення він написав книгу подорожніх нотаток «Простаки за кордоном», що мала величезний успіх і започаткувала літературну кар'єру письменника. Побачене в Одесі М. Твен чітко вписує в американський міфологічний контекст, протиставляючи російському (імперська та пізньофеодальна міфологема): «На вигляд Одеса вочевидь американське місто: красиві широкі вулиці... уздовж тротуарів наша біла акація, ділова метушня на вулицях і в крамницях... Я не помітив нічого, що підказало б нам, що ми знаходимося в Росії... всюди перед нами Америка!» [123]. Сучасний американський дослідник Б. А. Рубл розвиває цю

ідею М. Твена: «Не дивлячись на розташування... на кордоні стародавніх світів, що оточують Чорне море... Одеса стала містом в американському стилі, прикордонним містом довгих прямих проспектів, що пропонують широкі можливості...» [252, 37]. Як і Новий Орлеан, Одеса є космополітом, де різні люди могли б «дихати повітрям» разом [252, 39]. Автор перераховує загальні риси, які об'єднують два міста (це кримінальні, літературні, музичні міста). Багато в чому вони співзвучні тим рисам, які зазначає американський історик культури С. Рамер. Важливо, що Б. А. Рубл підкреслює здатність міста до створення свого власного типу людей (певного типу локальної ідентичності). Саме цей місцевий характер закріпився в художній творчості (особливо в літературі) і став надихаючим. Б. А. Рубл пише: «Новий Орлеан і Одеса залишалися раритетними протягом більшої частини своєї історії. Вони – міста, де переплітаються разом моральний скептицизм і терпимість до різних непорозумінь. Вони роблять це зі стилем і фразеологією...» [252, 39].

Як показує низка дослідників (Б. А. Рубл, С. Рамер, П. Херліхі, Б. Горовіц) Новий Орлеан і Одеса пропонують альтернативне бачення і для XXI-го століття, який перевантажений ненавистю, конфліктами і закритими спільнотами. Це моделі толерантних світів, що будуються на основі бажання зрозуміти «як жити з Іншим». Виходячи з цього, на наш погляд, саме толерантність є основою визначення «своїх» всередині одеського міфу, розширюючи «своїх» (в протиставленні «свій-чужий») до розмірів практично всієї ойкумени (або екумени (від дав.-гр. – «населюю, проживаю»)).

На думку С. Рамера, в основі ідентичності Одеси, так як і Нового Орлеану, лежить єдність в різноманітності. Обидва міста відрізняються неоднорідним за своїм складом населенням (різні релігійні, етнічні, національні групи) [248, 1]. При цьому мікс народів, традицій, релігійних поглядів створює особливу художню, перформативну і розважальну культуру, а також сприяє виробленню толерантного погляду на життя. Посилаючись на Б. А. Рубла, С. Рамер пише, що ці міста не стільки «міські» (urban), скільки «чемні/ввічливі» (urbane). У них створюються спеціальні

захисні зони, в яких різні представники можуть зустрічатися і вступати у взаємодію (це можуть бути мистецькі заклади, театри, наприклад) [248, 3]. С. Рамер, також порівнюючи Одесу з Новим Орлеаном, зазначає особливе почуття легкості, з яким можна жити в даних містах. «Новий Орлеан і Одеса – історичні центри, які запрошують жителів та гостей міста... відчувати себе частиною більшої міської спільноти» [248, 4]. Історичний, економічний і культурний розвиток Нового Орлеана і Одеси спиралися на ідентичність «місто – порт». Обидва міста взяли участь у створенні своїх власних способів середземноморської атмосфери, що відрізнялася від атмосфери більшості інших великих міст. При цьому міфологія є необхідним елементом в підтримці міської локальної ідентичності. Усвідомлення міста як місця (локусу), яке не просто відрізняється від інших, але, головним чином, є найкращим за всі інші [248, 5]. Таке відчуття міської локальної ідентичності має тенденцію до підвищення почуття власної особистої ідентичності у його жителів. Міфологізація історії додає привабливість особистої ідентичності всім, кому пощастило жити в межах кордонів міста [248, 5]. Ось чому городяни відчувають таку гордість (наприклад, при фразі «Я одесит» як прояв «одеськості»). Така віра в своєрідність даного міста є кодифікованою та отримала свій найпотужніший вираз в різних літературних, художніх, музичних, театральних творах тощо. Такі продукти художньої творчості посилюють існуючі міфи про своєрідність міста.

Дійсно, Одеса як і відомі американські міста, як от Новий Орлеан, Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Сан-Франциско, зачаровувала своєю атмосферою відкритості та гостинності (місто-порт; ексцентричне місто за класифікацією Ю. Лотмана), космополітичністю, що притаманне саме містам культури нового типу (місто Нового часу). Окрім толерантності та єдності у різнобарвності, важливим елементом одеського міфу є концепт свободи. На думку Д. Атлас, життя в старій Одесі було сповнене «принади новизни і свободи» [8]. Всі ці особливості міста витікали з соціально-економічних та політичних умов (статус південної столиці, «вільної гавані», успішна

торгівля, постійні культурні взаємовпливи різного за етнічним складом населення). Г. Місюк та О. Каракіна вважають, що Одеса була найвільнішим містом Російської імперії. Тим самим викликаючи невдоволення самодержця. Адже свобода комерції тягнула за собою свободу особистості. Місто постійно притягувало до себе нових жителів. А саме одеське життя було наповнене різноманітними новаціями [145]. Місто сприймалося царизмом як скупчення змовників. Свобода як один з головних складових характеристик одеського міфу проявлялась в усьому, навіть в манері одягатися. Г. Місюн пише: «У Санкт-Петербурзі не дозволялося курити на вулиці, ходити в розстебнутих сурдутах (якою б низькою не була посада) або навіть носити квіти в петличці. З'являтися на людях в окулярах або «в бороді» означало викликати підозри в радикальних симпатіях. В Одесі, навпаки, курили навіть візники, життєрадісна молодь гуляла в наймоднішому західному одязі з бутоньєрками...» [146]. У Петербурзькій періодиці цього періоду йшли нескінченні суперечки про «західність» Одеси з її іноземним населенням і інтересами (в тому числі і культурно-цивілізаційними). Можна по-різному коментувати цю ксенофобію, але витoki її безсумнівно пов'язані з неготовністю російського суспільства до діалогу культур.

Одеса вражала приїжджих своєю екзотичністю, що проявлялася, насамперед, в поєднанні непоєднуваного: Схід і Захід зійшлися тут на одній, досить обмеженій «житлоплощі». На думку Г. Місюн, саме це – основна риса міста. Одеса (як портове місто) є своєрідним перехрестям для культур і цивілізацій Заходу і Сходу. Захід проявлявся в Одесі в ранній період її історії не тільки великою кількістю іноземців на вулицях, коли французька майже став офіційним (що мало, ніж відрізняло Південну Пальміру від Північної), а італійська – практично повсякденно і повсюдно розмовною. Це західноєвропейська раціональність і ділова активність. Це і культура знаті, схильність до проведення часу в клубах (їх в місті було близько десяти) і на балах. Еклектичність західного життя являла себе і в любові до театру і концертів, аж до домашніх. У місті одночасно з 10-их років XIX ст.

працювали італійська, російська оперна трупи, театри французький, грецький, німецький. У святкові дні на околиці міста влаштовувалися вистави українського фольклорного театру.

Захід і Схід в Одесі існували окремо, прагнучи захиститися від культурної асиміляції всіма доступними способами. Різні народи були в місті зайняті різними видами діяльності. Ця етнічна автентичність (або прагнення до неї) першою впадала в очі приїжджим. І якщо вихідці з «глибинної» імперії, перш за все, звертали увагу на «європейські» характеристики Одеси, то власне західні європейці милувалися одеськими «східними базарами», строкатим одягом і колоритною мовою майже «східних» водовозів. Г. Місюн наполягає на тому, що космополітичний уклад міста, який зачаровував стількох мандрівників, стримував, однак не заважав фізичному і культурному розвитку міста. По мірі того, як розвивалася громадянська структура міста, все менш помітними ставали відмінності між городянами за етнічною ознакою. Місто втрачало культурну контрастність, знаходячи власний неповторний колорит, звучну мову (з властивою одеситам образністю). Процес цей був складним, часом, на політичному, національному і навіть побутовому рівні трагічним. Але саме на цьому перехресті виникли і одеський міф, і одеська культура [146].

Зображений вище соціокультурний період, відповідає розвитку «старого» одеського міфу. Ця модель міфу співвідноситься не тільки з космополітизмом, концептом свободи тощо, а й з елітарною міською культурою, активним розвитком опери (як високого мистецтва), палким захопленням театром (Оперний театр як символічний центр міста, головний локус міської комунікації). Треба зазначити, що саме театр є на цей період тим культурним локусом Одеси, де й відбувається справжнє культуротворення, знімаються проблеми конфронтації етнічних конструктів, в живій комунікації проходять процеси кристалізації власного типу ідентичності, формування та «обкатування» тих міфем, які згодом перетворюються на базові міфологеми міського міфу. Тут твориться й той

особливий тип культурного героя-трикстера, який визначить переважаючий тип «одеськості» з притаманними йому театральністю та ексцентричністю, нігілістичним ставленням до імперської і владної норми взагалі, здатності до виживання попри все тощо. Саме тому на повсякденному рівні культури породжений та трансльований літературою та публіцистикою одеський міф житиме й розвиватиметься в просторі міста у безпосередньому зв'язку із театром, зокрема театром музичним.

О. Дерібасом, істориком і міфологізатором Одеси, місто описується як рай, дивовижна Аркадія. Автор часто нарікає на те, що сучасна йому Одеса (початку ХХ ст..) «мало схожа на стару», що вона «безформна і потворна», «втратила стару фізіономію, нової не придбала» [66, 147]. Для нашого дослідження суттєво важливими є саме ретро-мотиви («вічне повернення» до минулого), що характерні для багатьох «одеських текстів». Ностальгічні ноти, туга за «колишньою Одесою» (сам автор називає це «легким смутком» [66, 248]) є лейтмотивом усього твору О. Дерібаса. Описуючи всі ознаки «старіння» і «в'янення» Одеси, він зазначає: «Одеса... перестала говорити і співати... я переслідую думку: нагадати одеситам про необхідність зажити по-старому...» [66, 249-250]. У переліку рис «золотого віку» міста зазначена її музичність і у знятій формі – комунікативна театральність, як її розуміє, наприклад, сучасник О. Дерібаса М. Євреїнов, про концепцію якого мова йшла в першому розділі роботи. Про «кризу» Одеси кінця ХІХ століття писала і Д. Атлас в VIII та ІХ розділах книги «Стара Одеса, її друзі і недруги» (1911 р.) ще за пару років до виходу у світ роботи О. Дерібаса (Д. Атлас використовувала саме слово «криза»: «Одесити своєчасно помітили початок падіння міста, але вважали кризу, що наступила, випадковою...» [8, 128]). «Золотий вік Одеси минув безповоротно» [8, 159], – читаємо на останніх сторінках книги Д. Атлас. Ця ж ідея, як уже було сказано вище, ще більшою мірою актуалізується автором «одеської Біблії» (як називають книгу «Стара Одеса» О. Дерібаса наші сучасники). Рік виходу

книги був останнім мирним роком старої Одеси. Рубіж XIX-XX ст., початок XX ст. – період трансформації старого одеського міфу.

На початку XX століття Одеса була поглинена соціальної стихією (революція, громадянська війна). Зміна культурно-історичної епохи суттєво пов'язана і зі змінами міфології. У переломний період історії Одеси почала поступово виникати інша модель міфу з новими героями. Між тим змінився і хронотоп одеського міфу. На рубежі століть через ряд соціокультурних потрясінь місто в міфологічному плані розпадається на ряд локусів (центр – зона «порто-франко»; периферія – Молдованка, Пересип, Слобідка). Це вже не той стабільний центрований міф «ранньої Одеси» (сфокусований саме в центрі міста, де точкою «середостіння» є перший міський театр), це більше – калейдоскоп міфів, що потребують якоїсь художньої сили, що збере їх до купи та визначить якусь ієрархічність.

У цілому феномен «Одеси» формувався і викристалізовувався роками, причому новий міф XX-го століття частково вплітався в ту канву, яка була виткана ще в «Олександрівську епоху». Міф старої дореволюційної Одеси (з центром у зоні «порто-франко») вдарився об сучасну масову культуру, в центрі уваги якої виявилася не людина, а виробництво (радянська модель культури). Однак він не зруйнувався повністю. Він залишився в радянській культурі в якості неофіційного дискурсу. Старий одеський міф «жив» у культурних артефактах, серед яких одеська мова, літературні джерела, міський фольклор, легенди, пісні, анекдоти тощо, багато з яких актуалізувалися вже в пострадянський період. В даному контексті одеський міф насправді стає культуртвірним конструктом міської повсякденності, таким чином зберігаючи неповторну одеську ідентичність.

У 20-х роках XX століття, під впливом революції та громадянської війни, старий одеський міф серйозно трансформувался, але, незважаючи на це, у ньому залишилися потяг до свободи особистості, неприйняття центральної влади, непманських модель економічної свободи. У цей період одеський центр спорожнів – на місце «старого світу», який емігрував,

загинув в ЧК або на фронтах, від голоду і хвороб, «прийшов новий одесит» [184]. Героєм міського міфу став колишній маргінал, мешканець Молдаванки, Пересипу, Слобідки, який прийшов на зміну торговцю, комерсанту (тобто старому «герою культури»), разом із своїм особливим говором, гумором і цинізмом околиць. Письменники так званої «одеської школи» або південно-західної школи (до неї відносять літературну творчість І. Бабеля, Е. Багрицького, К. Паустовського, В. Катаєва, Ю. Олеши, І. Ільфа та Є. Петрова та інших) обіграли цей феномен. Карнавальна, сміхова Молдаванка, колишня маргінальна зона, периферія, не тільки увійшла в центр Одеси, але і вийшла за його межі. Важливо підкреслити, що в 20-ті роки ХХ століття, завдяки творчості письменників «одеської школи», що остаточно склалася вже в Москві і мала чималий вплив на радянську літературу, сформувався міф про особливу людину – «одесита», який володіє специфічними якостями, серед яких почуття гумору, оптимізм, спритність, підприємливість, здоровий цинізм, уміння не втрачати радості до життя навіть в скрутні моменти і тому подібне. «Цей одесит був дотепний, самоіронічний, трохи цинічний і чимось схожий на свого міфічного заокеанського побратима – американського ковбоя. Пізніше, цей одеський міф вилився в одеських гумористах... Гумор став одним з головних міфів Одеси, а одеситів нагороджували сакральними здібностями блискуче жартувати» [184], – пише В. Савченко. Саме в цій площині йшли процеси розвитку міських традицій, з яких постає і Гуморина. Значною мірою саме існування і функціонування в місті театру Музичної комедії також уможливило розвиток Одеси як «столиці гумору». Адже саме тут розвивався і поглиблювався одеський міф.

В першій половині ХХ століття склався і особливий міфологічний образ міста. Аналізуючи плоди міфотворчості І. Бабеля, Б. Херсонський зазначає, що «талановитий містифікатор зобразив світ молдаванських маргіналів настільки достовірно і соковито, що його прийняли за справжній вигляд всієї Одеси» [213]. Так виник міф – ««Одеса-мама» – місто веселих

нальотчиків і блазнів» [213]. До сьогоднішнього дня романтизація «бандитської Одеси», що йде від І. Бабеля, періодично дає про себе знати (хоча молодь міста бачить в «Одесі-мамі» образ інтернаціонального, гостинного туристичного міста згідно з сучасним молодіжним хітом «Одесса-мама» гурту «Махно-проджект», ніж кримінальну столицю Півдня («Одеса-мама, Ростов-папа»)). Б. Херсонський також пише й про розповсюджене очікування стереотипної поведінки від «одесита», оскільки міф тісно пов'язаний з соціальною поведінкою: «...столичний абориген починав сторожко триматися за кишень і перераховувати срібні ложки, або наполегливо вимагав від вас свіжих...анекдотів...» [213]. Це говорить про те, що «споживач» міфу абсолютно природним чином (через натуралізацію концепту) сприймає «одесита» виключно як жартівника, привабливого шахрая. При цьому абсолютно не враховуються реалії – Одеса інтелігентна, літературна, наукова, журналістська, про що свідчать праці багатьох мемуаристів, істориків і письменників. Адже міфологічне мислення байдуже до раціональних пояснень і доводів.

Зрозуміло, що «одесит» – не історична реальність, а штучно створений образ, культурна надбудова. Це ж стосується і інших понять таких як «одеський» або «одеськість». «Одесит» – міфологічний конструкт створений міфотворцями, які вдало знайшли для міфологічного означника підходяще означуване. Вочевидь, стереотипний образ «одесита» виявився настільки «живучим» і стійким, що через багато років він продовжує функціонувати в культурі. При слові «одесит» у споживача міфу автоматично виникає ряд певних конотацій: почуття гумору, оптимізм, дотепність, іронія (навіть скоріше самоіронія), підприємливість, бадьорість духу та інше. Особливо стійким виявився міф про одесита, що наділений «сакральною» здатністю жартувати. Як відзначає В. Хаїт: «...варто людині сказати, що він одесит, він тут же стає центром уваги... Причому незалежно від того, яку вульгарну ахінею він при цьому несе. Він – одесит!..» [212]. За Б. Херсонським, гумор характерний, південний, витіюватий, плотський і, часто, плоский – це

«серцевина одеського міфу» [213]. В. Хаїт визначає одеський гумор як гумор, побудований на живій інтонації, парадоксальності, легкості вирази. На його думку, він завжди відрізняється «особливою теплотою», що «йде від одеського характеру, від доброзичливості й відкритості» [213]. Це обов'язково гумор характерний і специфічний. Цікаво, що влада міфу настільки сильна, що під його впливом виявляються не тільки прості споживачі, але й самі міфотворці. Адже той же Б. Херсонський і В. Хаїт, журачись із приводу влади «одеського канону», стереотипу, самі ж опиняються в мережах міфічного.

У ХХ столітті саме така карнавальна міфологія Одеси пішла «на експорт». Зрозуміло, що в різні періоди життя міста на перший план висувалися ті або інші особливості Одеси, але містом гумору вона вважалася протягом усього ХХ століття. XVIII-XIX століття заклали підґрунтя такої особливості міста. Дух свободи в сукупності з добробутом краю, «портофранко», багатомовними кафешантанами і театрами кабаре, мініатюр, вином і веселощами породили те, що ми сьогодні називаємо «одеським сміхом», який є одним з найважливіших підстав для існування «одеської мови». Як бачимо, сучасний міський міф базується на старому підґрунті.

Звісно, крім літератури конструюванню одеського міфу, іміджу міста, образу «справжнього» одесита радянського періоду активно сприяли театр та кіно, про що буде йтися далі. Важливе значення також мали поширення популярних пісень про Одесу: «Ах, Одеса, перлина біля моря» (1936 р., М. Табачников), «Мішка-одесит» (1942 р., В. Диховічний, М. Воловац), «Шаланди, повні кефалі...» (1943р., Н. Богословський, В. Агатов), «Біля Чорного моря» (1951 р., С. Кірсанов, М. Табачников) тощо. Все це лягало в портретне русло одеського міфу радянського періоду. Дані тексти представляли як офіційний, так і неофіційний дискурси. До офіційного, наприклад, відносилася пісня «Мішка-одесит» у виконанні Л. Утьосова, «головного музоформлювача одеського міфу» [213], що був вершиною

дореволюційної традиції куплетистів та кафешантанів, в межах яких розвивався міський міф напередодні революції.

До речі, сам Л. Утьосов чудово розумів всю специфічність і унікальність Одеси. Інакше у своїй книзі «Спасибі, серце!» він би не написав: «Чимало б хотіло народитися в Одесі, але не всім це вдається... під цим сонцем, під цим небом, біля цього моря народжуються особливі люди...» [206]. За іронією долі, Л. Утьосов, як і письменники «одеської школи» та багато інших відомих одеситів, змушений був покинути рідне місто. Таким чином, однією зі специфічних особливостей одеського міфу є те, що багато важливих для Одеси міфологічних текстів народжувалося поза самим містом.

Важливим етапом трансформації одеського міфу та реконструкції його культурного простору є повоєнний час ХХ ст. – цей період хрущовської «відлиги» (1954-1964 рр.) був воістину «часом великих очікувань» і великих надій. Міфологічна Одеса цього періоду – місто в якому є все: «Зникли талони і шалені черги на Тираспольській площі за цукром, борошном і маслом. Хліб перестав бути дефіцитом» [208]. Одесити масово стали захоплюватися кіно і театром, купувати книги, краще одягатися. Молодь «захворіла» на поезію та художню самодіяльність, КВК та театр мініатюр. Загалом, це був час історичного (і міфологічного) оптимізму і явної театралізації життя. Л. Утьосов в дусі театральної концепції М. Євреїнова («театр для себе») писав про Одесу тих часів так: «... мені й не треба було ходити до театру. Він був навколо мене. Всюди. Безкоштовний... Театр оперний, драматичний і всякі інші – не в рахунок. Там за гроші... Ні, інший – справжнє життя, театр, де безперервно йде одна п'єса – людська комедія» [205, 19]. Саме в цей період в рамках (умовно) другої моделі одеського міфу («радянське місто в якому є все», «столиця гумору СРСР» тощо) заявив про себе театр Музичної комедій, який набув статусу головного модератору одеського міфу 50-80-х років.

Особливого міфологічного сенсу в Одесі цього періоду став простір дому, квартири (комунальної, звісно), де відбувалися зустрічі компаній,

всілякі зборища, квартирники. Одеса – це дім (не дарма саме в цей період головним зосередження міфу є «одеський дворик»). Використовуючи концепцію С. Іконникової, можна порівняти місто з моделлю «Дом-вогнище», яка виконує сакральну функцію захисту від негараздів, де кожен мешканець може знайти підтримку і захист. Під культурним простором тут розуміємо не тільки рідні місця (двори, комунальні квартири), але і почуття «спорідненої» близькості людей, що його населяють (одна велика сім'я) [82].

В. Сквирська та К. Хемфрі також підкреслюють найважливішу роль будинку та «одеського двору» в організації життя одеситів. Двір – це своєрідний мікрокосм міського різноманіття. У кілька ідеалізованому зображенні радянського минулого (і співіснування) двір часто згадується як «велика сім'я», як соціум. Як будь-який інший міський простір, він сприяв здійсненню постійного нагляду. Життя одеського двору відображало непростий характер існуючого космополітизму. У жителів двору не було іншого вибору, окрім як прагнути до мирного добросусідства [188]. Ще одним важливим «центром» прояву толерантності та космополітизму Одеси був відомий ринок «Привоз». Він уособлював місце великої кількості всього, чого тільки може побажати городянин. На «Привозі» велика кількість смачної їжі. Тут щодня збираються одесити з усіх районів (аналог давньогрецької агори). І частіше за все роблять вони це на кшталт певного ритуалу – не стільки, щоб прикупити що-небудь їстівне, скільки просто поспілкуватися, зануритися в атмосферу театральності. «Найвеселіший театр – на базарі», – слушно зазначає Л. Утьосов [205, 20]. Таким ритуалом були й демонстративні прогулянки щовечора Дерibasівською вулицею (тобто, в ранці/вдень – Привоз, по обіді – Дерibasівська). Таким чином, низова, карнавальна культура «захоплювала» центр міста, вводила цей останній в сферу «декомунізації», а отже «повернення» місту його справжнього обличчя.

Найважливішим незмінним концептуальним елементом одеського міфу, як вже було з'ясовано раніше, крім космополітизму є аспект свободи,

який помітний в образі одночасно і дореволюційної, і радянської Одеси, і пов'язаний з культурою міжособистісного і публічного, в тому числі вуличного, спілкування. Вже зазначалося, що дореволюційна Одеса відрізнялася від всієї Російської імперії невимушеністю моралі: матроси гуляли в розстебнутих сурдутах, на вулиці голосно сміялися і глузували, аплодували і курили. І в радянські часи, за спогадами сучасників, одесити «більше собі дозволяли»: жарти, політичні анекдоти і гострі репліки... Свобода тут демонструвала менш жорсткі межі між дозволеним в колі «своїх» і «публічними висловлюваннями» [188].

На думку П. Херліхі та О. Губаря радянська Одеса виконувала спеціальну функцію в якості постачальника сатири і гумору, сприймалася як будинок для кумедних шоу і каламбурів, як притулок для дотепних євреїв. Обмежена критика радянської дійсності, приправлена одеською іронією, була не тільки терпимою, а й навіть заохочувалася. Це означає, що Одесі було присвоєно честь бути державним «юродивим», нешкідливим персонажем, який міг говорити правду під прикриттям симуляції безумства. Цей зовнішній лиск певною мірою захищав місто від «радянзації». Одеса задовольнялася виконанням своєї ролі і впивалася своєю власною важливістю і унікальністю, будучи в змозі показати свою готовність сумніватися і не погоджуватися, без відкрито кинутого владі виклику. Зрештою, місто завжди показувало «більше кольору, зухвалості, і неповаги, ніж інші міста колишнього Радянського Союзу» [239, 141]. Саме на цей період легітимізації блюзнірської сутності міста в системі радянської ідеології приходиться й передислокація зі Львова в Одесу театру Музкомедії, який стає локусом артикуляції та розвитку одеського міфу і одеської ідентичності. Резюмуючи все вищезазначене, можна прийти до майже «партизанського» символічного протистояння: «держава» (і її ідеологія) і «Одеса» (і її ідеологія). Звідси замість матері Батьківщини для одеситів головну цінність набувають – «Одеса-мама» з її міським міфом і значущими

локусами, де відбувається комунікація з приводу ідентичності – одеські двори, Привоз, театр Музкомедії тощо.

Аналізуючи третю модель одеського міфу (сучасний одеський міф), стикаємося з певним рядом труднощів. Багато сучасних авторів пишуть про смерть одеського міфу, зникнення «одеської мови» та одеського гумору. Наприклад, П. Ковальов відзначає: «Де «та Одеса»?.. архітектура залишилася, аура колишньої величі... залишилася... Але «тієї» Одеси немає...» [106]. На думку низки авторів, сьогодні одеський міф переживає стагнацію. Криза міфотворчості, що наступила ще в 80-і роки (період, коли еміграція за межі СРСР, що почалася в 60-х як єврейська, «перетворилася в загальну пострадянську втечу» [185,169]), продовжується до цього дня (актуальний ходячий вислів «їхати треба»). З 60-х по 90-і роки місто втрачає свій «креативний клас», позбавляється головних носіїв і трансляторів міфу. «Одеса як географічна точка планети все ще існує. Але зміст її змінився: вона заповнилася прийшлими... Вже мало гострих і добрих жартів... тієї душі, яка була візитною карткою міста, що відрізняла його інших побратимів...» [185, 169], – констатує М. Светліца.

Характеристиками сучасного одеського міфу та «одеськості» є ностальгічні мотиви, певна ретроспективність. «Одесу залишає останній батальйон» – так лаконічно сформулював своє бачення змін в місті одеський краєзнавець і літератор М. Познер у книзі «З Одесою треба говорити особисто». Лейтмотив книги – туга по тій Одесі, яку сьогодні легше «вловити», почути або впізнати у російськомовних кварталах і квартирах Нью-Йорка, Філадельфії і Лос-Анджелеса. Та тепер багато всього «одеського» – книги, пісні і фільми – поставляється в Одесу з-за кордону, а одеські діячі культури частину своєї продукції розробляють спеціально для «задоволення» емігрантської ностальгії (одеська діаспора) [174].

Зауважимо, що сучасні ностальгічні настрої повністю співзвучні тим, які були на початку ХХ століття. Туга за колишньою славою міста та його ідеалізація – типова риса, властива більшості міфозмістовних текстів про

Одесу. Саме ця їх особливість сприяє появі живого відгуку з боку читачів, оскільки відбувається так звана антономасія (перенесення особистих почуттів автора на адресата). Тому читач ностальгує разом з автором. Сам же сучасний міський міф вибудовується за аналогією. Архетипічний образ «втраченої Одеси», що з'явився на світ, у першу чергу, завдяки праці О. Дерібаса, був підхоплений і актуалізований як в радянську епоху (більшість письменників так званої «одеської школи» акцентують увагу саме на минулому міста в своїх творах – дореволюційні роки, роки Громадянської війни і революції, ранній радянський період), так і в сучасну епоху. Безперечно, сучасний одеський міф «не помер», як з тривогою сьогодні констатують багато публіцистів. Він переживає постійну трансформацію, «реінкарнацію». Стикаємося головним чином з інтерпретаціями старого дореволюційного і радянського одеського міфу, вплетеними в сучасні процеси комерціалізації. Також важливу роль відіграє і «перевідкриття», «переосмислення» старого дореволюційного дискурсу. Як відзначає О. Каракіна: «Про міф Одеси заговорили багато і часто в кінці вісімдесятих – дев'яностих роках минулого століття... з'явилася свобода говорити. Осмислення одеського міфу було чимось схоже на заново винайдений велосипед... » [103]. Після розпаду Радянського Союзу відбувся справжній культурний бум і актуалізація тих старих міфозмістовних текстів, що були не доступні широкій публіці (серед них, до речі, книга О. Дерібаса «Стара Одеса», що зазнала суворої критики і «непролетарська» книга Д. Атлас «Стара Одеса, її друзі і недруги», і «Одеські оповідання» І. Бабеля і багато інших текстів).

Враховуючи все вищезазначене, не можна погодитися з розповсюдженою тезою про смерть одеського міфу. Можливо, ці автори мають на увазі скоріше смерть радянського одеського міфу. Однак і це не зовсім вірно. Адже досі Одеса асоціюється з «містом гумору та сміху» (цей стереотипний образ міста народився саме в радянську епоху). Хоча багато дослідників і бачать сьогодні в цьому симулякр. Як відзначає П. Ковальов:

«Він (одеський міф. – *Г.Н.*) більше не частина побуту, але він частина міської аури. В якій персонажі Ільфа, Петрова, Бабеля і сучасного серіалу «Ліквідація» набагато реальніші, ніж сама одеська реальність» [106]. В подібному ключі розмірковує і М. Штекель. На його думку, застарілість і відсталість одеського міфу, який сьогодні майже не розвивається, згубно впливає на одеське мистецтво. М. Штекель пропонує декілька шляхів виходу з «круговороту одеського міфу». Перший – визнання провінційності і недостатньої включеності у світовий мистецький процес. Другий – необхідність визначення нових культурних символів Одеси, що повинні знайти відгук у більшості одеситів. Цей розвиток має носити діалектичний характер – «заперечення того образу, який склався на початку і середині ХХ століття» [222]. Штекелю, як і багатьом іншим, хотілося б бачити Одесу «полісом», де можливий активний міфотворчий процес (створення нового міфу). На наш погляд, одеситам варто замислитися над новими символами міста, над іміджем міста, який буде відштовхуватися від сучасних реалій, але заперечувати старий міф не можна (будь-який міф від природи звернений у минуле). Очевидно, що спрямованість у минуле для одеського міфу є парадигмою існування.

Сучасні творці переглядають традиції, але не відмовляються від них. Одеський міф в умовах постмодерну бачиться як колаж, який представляє собою змішання різних шматків «старого» міфу дореволюційної Одеси і радянського одеського міфу (певний гібрид, мікс з осколків різних міфів). При цьому постмодернізм передбачає ігрову рівноправність безлічі співіснуючих «картин світу», переплетення різних дискурсів (за принципом нон-селекції). Постмодерн – реакція на засилля «великої ідеології». Міський міф (і «одеський» зокрема) безпосередньо пов'язаний з ідеологією, але локальною. Міф свідомо імперативний, пов'язаний з несвободою, але парадокс, полягає в тому, що для споживача – це бажана несвобода. Міф – ілюзія, яка дарує порятунок. Одеський міф як штучно створений об'єкт, продукт уяви несе «метафізичну розраду» (за Ф. Ніцше). Він необхідний,

щоб врешті решт, зберегти власну ідентичність, не перетворившись на місце мешкання, замість культурного простору. В умовах наростаючої глобалізації одеський міф – це той самий «Інший» (певна альтернатива «великій ідеології»), а також масовій культурі з її знеособлення, уніфікацією). Сучасна «фрагментарна людина» може бути зібрана тільки завдяки «Іншому». Тому одеський міф – це одне з дзеркал, що дає можливість побачити своє «Я». Таким чином, стає зрозумілим особливий інтерес до одеського міфу не тільки з боку місцевих авторів, але і з боку іноземців, які відкривають для себе «Іншого», щоб побачити себе. Саме тому, сучасній глобальній культурі, навіть при постійному розмитті кордонів і меж, одеський міф, що виконує функцію маркера, локалізації простору вельми потрібен.

Для самих одеситів одеський міф – це свого роду стрижень, система координат, спосіб культурної самоідентифікації. Це те за допомогою чого можна зарахувати себе до «Ми», тобто до певної спільності, групи. В умовах глобалізації, розмиті ідентичності, «смерті суб'єкта», розвалу «великої ідеології» одеський міф дає можливість на щось відчутти стабільність, захищеність. Одним із міських локусів, що пропонує все вище перелічене є театр Музкомедії. Саме завдяки йому як культурному інституту одеський міф продовжує виконувати свої основні функції (зокрема – функція локалізації). Крім того, постійно циркулюючі у культурі архетипічні ідеї про «золоту добу» Одеси і «втрачений рай», що впливають із самого ретроспективного характеру міфу, також свідчать про те, що одеський міф ще «живий». Досліджуючи його функціонування у сучасному соціокультурному середовищі, наполягається, що сьогодні одеський міф переживає свою чергову трансформацію. Спостерігаємо трансляцію міфологічної знакової структури з минулого в сьогодення. Побутування міфу у сучасному міському просторі можна порівняти з колажем або з мозаїкою, що зібрана з осколків. Роль же Музкомедії як культурного інституту в даному контексті модеративна – збір цих «осколків» міфу в єдине ціле, збереження і трансляція.

2.2. Театральна Одеса в аспекті еволюції міського міфу

Феномен театральної Одеси, як вже було зазначено у підрозділі 2.1. напряду пов'язаний не лише з локусами побутування міської міфології, а й з її сутнісними характеристиками. Вітчизняні краєзнавці, історики культури і мистецтва не раз зверталися до теми театральної Одеси. Однак не в одному з попередніх досліджень дана тема не була виведена на досить обґрунтований науковий рівень, серйозно осмислена і проаналізована. У даній роботі не просто наводимо наочні приклади театральності Одеси та одеситів у різні історико-культурні періоди, але й намагаємося зрозуміти особливості феномену театральної Одеси в контексті міської міфології.

Як зазначає український режисер і театрознавець В. Голота в книзі «Театральна Одеса»: «Тільки в Одесі за один день можна побачити на вулицях різноманітних життєвих сценок більше, ніж в театрі. Іноді здається, що саме місто – це величезний театр... Може бути тому, так важко прижитися в місті людині без фантазії, почуття гумору і здатності включатися в запропоновані обставини» [48, 5-6]. Ці рядки, присвячені театралізації міського життя абсолютно точно характеризують «одеськість». Саме така «театральність» (у розумінні М. Євреїнова) робить Одесу собою. «Одесит» – це свого роду маска, як вже вказувалося вище. У яке б суспільство «одесит» не потрапив, він завжди в ролі (свідомо чи несвідомо він посміхається, сипле дотепами, жартує, іронізує і т.п.). «Театр для себе» – концепт М. Євреїнова, який влучно пасує до опису поведінки одеситів в ситуації, коли одеський міф не йде «на експорт», а цілком природно і вільно артикулюється «своїми» і для «своїх» в рамках міста: спілкування городян у дворах, на вулицях, в транспорті, на пляжах, на ринках, в театрах, кінотеатрах, на виставках, в місцях розваг і відпочинку... Одесит постійно творчо взаємодіє з дійсністю. Саме тому саме місто здається величезним театром. Г. Голубенко, Л. Сущенко і В. Хаїт абсолютно відкрито порівнюють Одесу з театром в своїй передмові до твору «Старі будинки» (на основі якого потім була

поставлена однойменно вистава у Музкомедії, а пізніше – в Українському театрі під назвою «Місто мого дитинства») та педалюють ознаку театральної демонстративності одеської ідентичності: «...населення нашого рідного міста вдає із себе... безумовно талановиту театральну трупу... зайдіть краще в який-небудь старий одеський двір і вам доведеться побачити як двадцять чотири години на добу йде неймовірний спектакль... назва якому – наше одеське життя...» [49, 5-6].

По суті, «театральна Одеса» – це один з міських міфів. Як і міф про «Одесу музичну», він влітається в загальну канву одеського міфу. З самого народження міста театр став одним із найважливіших культурних локусів. Як справедливо зазначає краєзнавець Г. Перлов: «Театральною Одеса стала буквально з самого свого народження... тут селилися люди освічені і великі любителі театру. Саме місто розташоване на перетині доріг, якими рухалися бродячі театральні трупи. Влітку вистави йшли просто неба, навесні і восени – в балаганах, які ставилися в порту або на площі Грецького базару, взимку – в напівпідвальному приміщенні хлібних складів графині Ржевуської...» [170]. На особливу схильність Одеси до театального мистецтва, безумовно, вплинули її специфічний склад населення і вдале геополітичне розташування. Саме театр став важливим простором соціокультурної інтеграції, формування типу локальної ідентичності, практичної космополітичності і етнокультурної толерантності. Очевидно, що для жителів молодого міста театр був (і залишається) найважливішою мовою-інтегратором, одним з головних способів комунікації. Цю тезу підтверджує і Д. Атлас, яка пише, що театр був єдиною установою, яка задовольняла смакам більшості одеського населення. До кінця XIX століття не існувало такого опису Одеси, в якому не йшла б мова про італійську оперу (Одеса – «маленька Венеція»). На думку Д. Атлас, опера була життєвою потребою одеситів: «Крім Петербурга... ні в одному з наших міст, це мистецтво не становить собою стихії, яка б... входила до складу суспільного життя, як в Одесі... Тут нерідко з вуст простолюдина ви чуєте наспів італійської арії, з

якихось Россіні або Доніцетті...» [8, 99-100]. Дійсно, в дореволюційній Одесі за звичаєм улюблені арії виспівували публікою прямо на вулицях; ті ж мотиви на всіх перехрестях повторювали знамениті одеські «катеринки» (шарманки). Захоплення оперою також породило особливе явище – поділ на партії, «дивлячись на прізвище співачки, сторону якої брали» глядачі (приміром, Барілісти, Монтічеллісти, Тассістрісти тощо) [8, 100].

Безумовно, феномен театральної Одеси тісно пов'язаний з феноменом Одеси музичної (тут можна провести паралелі з такими ж музичними містами, приміром, як Венеція, Санкт-Петербург, Париж, Відень, Новий Орлеан тощо). Одним з істотних чинників музикальності Одеси була загальна атмосфера, яка панувала в місті протягом понад півтора століття, про що збереглися свідчення багатьох музикантів, літераторів та діячів культури. З численних відгуків про музичність і театральність одеситів процитуємо лише деякі. «Одесса – город музыкальный, / и редкий из его граждан не страстно-пылкий меломан», – стверджував поет І. Борозна. Піаніст Я. Зак також писав: «Місто все звучало, майже з кожного вікна линула музика» [203, 205]. Музичність (а разом з нею і театральність) є одною з базових ознак «одеськості» (маркер ідентичності). Музичний театр відразу став головним інтегратором міської спільноти. Низка авторів підкреслює музичність ранньої Одеси, яка інституалізується в феноменах оперного театру (з його кількома національними труппами – італійською, російською, німецькою, грецькою), музичними суспільними і приватними акціями, системою музичної освіти, яка з'являється чи не одночасно із містом. Одеса займала провідне місце за рівнем музичного і театрального життя в Російській імперії. Саме в Одесі, ще зовсім молодому місті, набагато раніше, ніж в інших містах, був побудований оперний театр (1809), організований перший в провінції симфонічний оркестр, яким диригував видатний музикант І. В. Прібік (1894). Нарешті, в Одесі була відкрита одна з перших провінційних консерваторій (1913). Погодимось і з В. Голотою: «Важко сказати, коли Одеса стала містом музичним, напевно, з самого

народження. Музика об'єднувала... різномовне населення Одеси сприяло розвитку контактів із закордонним театром. ...італійці, французи, греки, болгари, німці бажали бачити своє національне мистецтво. Тому іноземні гастролери знаходили в Одесі свою чуйну аудиторію» [48, 5]. В цьому аспекті, саме специфіка музичного театру як ніщо інше відповідає задачам інтеграції різноетнічного та соціокультурного складу населення в унікальну одеську спільноту, яка вже з першопочатків свого існування усвідомлює свою інакшовість відносно Імперії і свою ідентичність в межах самого міста.

В термінах «ЗТ» Р. Флориди [238] театральність і музичність складають не лише толерантність, а й технологію і талант одеситів. Особливим чином театр перетворюється в літературі про Одесу на основу метафоричної мови, що засвідчує його унікальний статус у міфотворенні та осмисленні власної ідентичності. В багатьох творах про Одесу відображені музичний і театральний побут міста, образи одеських артистів, музикантів. Окрім того, нерідко саме за допомогою музично-театральних асоціацій і метафор розкривається психологічний стан героїв, душа самого міста. У першій чверті ХІХ століття «театральність» і «музичність» Одеси знайшли втілення у творчості О. Пушкіна («Євгеній Онегін»), на рубежі ХІХ – ХХ століть – в творах О. Купріна («Гамбрінус», «Гранатовий браслет»), І. Бабеля («Одеські розповіді», «Конармія»), К. Паустовського («Неспокійна юність») та інших. Роль театральності в обігранні героями різних ситуацій і музикальності в загальній стилістиці творів перерахованих вище авторів, а також – О. Гріна, Ю. Олеші, Е. Багрицького, В. Катаєва, І. Ільфа і Є. Петрова і інших, на нашу думку, пов'язана саме з певною особливістю міста, про яку вже йшлося вище (концепт М. Євреїнова «театр для себе»). Вплив чинила і створена інтернаціональним населенням міста особлива одеська мова зі своєрідними зворотами, метафорами, специфічним розтягування голосних (південна мовна співучість). Письменники «одеської школи» часто використовували її в своїх творах («перли одеського стилю», в свою чергу, майорили театральністю і музикальністю).

Можна здійснити ряд обґрунтованих спроб пояснення характеру Одеси і одеситів через кліматичні особливості (південне місто), ландшафт і географічне розташування (локація на березі моря) і тому подібне. І багато рис, як от темпераментність, відкритість, волелюбність, ексцентричність тощо вкладаються в русло подібних трактувань (наприклад, концепція зв'язку ексцентричного міста з театральністю за Ю. Лотманом). Однак, наполягаємо на тому, що саме музичний театр – це свого роду найголовніший символ Одеси, ключ до розуміння цього міста та характеру його мешканців («одеськості»). Не дивно, що особливо гостям міста під впливом одеського міфу часто здається, що музикальність і театральність у одеситів «в крові» (через натуралізацію концепту, за Р. Бартом). Міф, як відомо, ґрунтується на історії. Одеса формувалася і розвивалася як театральне та музикальне місто. З часів появи в Одесі першого міського театру, театральна-музична культура стала невід'ємною частиною самовираження міста та його мешканців, основою міської комунікації.

У першій половині XIX століття Одеса була єдиним містом в імперії, де італійська опера виступала стабільно. Змінювалися антрепризи, солісти та диригенти, були короткі перерви, пов'язанні з епідеміями або політичними подіями, але виступи італійської опери були традиційними. Причина «вкорінення» італійської опери в Одесі цілком зрозуміла. Одеса складалася як місто інтернаціональне. Італійська мова була поширена в суспільному житті і комерційної діяльності. Найбільший же внесок в першій половині XIX століття італійці внесли в область театральної і музичної культури Одеси. Опера поступово формувала смаки аудиторії. Театр відвідували майже всі верстви населення Одеси (і в цьому, безсумнівно, позначався потяг мешканців міста до музичного театру). Таким чином, театр виконував інтеграційні і соціально-детермінуючі функції. Це підтверджує в своїй роботі «Пушкін. Театр. Одеса» і відомий одеський краєзнавець О. Губар, називаючи театр «Пушкінської Одеси» «акрополем», «агорою», «центром кристалізації суспільної думки», «осередком культури» та «важливим елементом

одеського побуту» [55, 4]. За його думкою, всю історію міста можна ототожнити з історією театру як соціокультурного інституту. Міський театр став першим важливим центром Одеси. Всі відомі фігури міста виявлялися палкими театрами. На це вказує краєзнавець Г. Перлов: «Рішельє, Ланжерон, Воронцов і переважна кількість одеситів були великими шанувальниками італійської опери. У театральних ложах часто з'являлися літератори В. Туманський, В. Тепляков, О. Пушкін, Н. Гоголь, В. Белінський, що залишили спогади про Одеський театр» [170].

Перший міський театр – це своєрідна Мекка для Одеси. Як зазначає О. Губар, оперний театр став «обширним світським салоном», місцем ділових зустрічей, побачень аристократів, негоціантів, чиновників. Основна його привабливість була саме у наданні можливості спілкування (комунікативна функція) [55, 20]. Сюди приходили не тільки насолоджуватися мистецтвом, а й долучатися до суспільно-політичного життя, укласти угоди, розширювати соціальні зв'язки тощо. Зауважимо, бійки, що траплялися між прихильниками тих чи інших оперних співачок (партії Барілісти, Монтічеллісти, Тассістрісти та інші, про які вже згадували вище), ніколи не відбувалися всередині театру, а тільки за його межами. Театр в даному контексті – своєрідний сакральний центр, «храм». Тому жителі міста, які вже на той час відчували себе єдиною спільнотою, одним цілим (зокрема завдяки театру як модератору одеського міфу) так сильно переживали руйнування театру внаслідок пожежі 1 січня 1873 року. Як зазначає Г. Перлов, дізнавшись про цю новину, багато городян «гірко плакали» [170]. Однак після пожежі театральне життя міста не завмерло. У тому ж 1873 році відкрилася будівля Російського театру на Грецькій вулиці, побудована на місці приватних будинків Ф. Рафаїловича і О. Великанова. Багато закордонних гастролерів виступало на підмостках цього театру. Однак одесити мріяли про великий, найголовніший міський театр. Відкриття Оперного театру відбулося 1 жовтня 1887 року.

Одеса завжди притягувала до себе багатьох «зірок» світової величини. Тільки на підмостках Оперного театру сяяли такі видатні артисти як Л. Собінов, Ф. Шаляпін, А. Павлова, Т. Карсавіна, Е. Гельцер, В. Ніжинський, А. Дункан та інші. Наймовірніше, причина такого тяжіння криється в феномені одеського глядача. У молодому місті встигла сформуватися специфічна спільність – одеська публіка, про яку до сих пір складають легенди. У січні 1880 року в Одесу з гастрольями приїхав чудовий італійський актор Т. Сальвіні. Одесити захоплено зустрічали його Паоло, Гамлета і, звичайно ж, Отелло. Однак не завжди одеська публіка була такою поблажливою. Так, коли інший актор Н. Фігнер вирішив грати молоденького Ленського в вусах і борідці, які мав в житті, то був обсвистаний залом і більше до цієї партії не повертався. Але найбільше обурювало одеситів то, що деякі гастролери, не знаючи місцевих звичаїв, пробували прийняти Одесу за провінцію. Так, приміром, одеська публіка, висловила своє невдоволення, коли «Французька комедія» через затримку багажу розпочала свої гастролі в українських костюмах, а у виставі «Друг Фрітц» Е. Еркмана і А. Шатріна жителі Ельзас-Лотарингії ходили по сцені в паризьких туфлях на високих підборах, в українських свитках, спідницях, плахах [193, 97].

Одеська публіка в теоретичному сенсі (за типом своєї організації) не відрізняється від будь-якої іншої публіки. Згідно з трактуванням Г. Тарда, це «розсіяний натовп, тобто таке співтовариство або агрегація індивідів, які не перебувають у безпосередньому – очевидному, фізичному – спілкуванні, але становлять між собою єдність опосередковано, через одночасне сприйняття одних і тих же текстів» [196]. Тобто одеська публіка, як і будь-які інші публіки – соціокультурна спільність, яка становить між собою єдність через одночасне сприйняття одних і тих же культурних текстів, спільність думок і інтересів. Але на практиці, звичайно, одеська публіка – це свого роду феномен і має свої індивідуальні, неповторні, специфічні особливості, що впливають з «одеськості» та міського міфу. Так, чуттєве, тепле ставлення одеської публіки до артистів можна пояснити через міфологеми «матері»

(Одеса-мама) та «дому» (або одеського двору). Крім того, завдяки особливому складу характеру, схильності до імпровізації, жарту, розіграшу, до темпераментного, гострого діалогу, щодня театралізуючий своє буденне життя, одеський глядач відрізняється почуттям витонченого сприйняття мистецтва. Ще одним важливим органом художнього сприйняття в місті є одеська критика. Вона завжди відігравала важливу роль у театральному житті Одеси. В. Голота зазначає: «...одеська театральна критика, яка має свої традиції... вирішувала долю гучних артистичних імен, прославляючи до рівня світової популярності справжні таланти і розвінчуючи роздуті рекламою «світила»» [48, 5]. Видатний артист і співак О. Вертинський у 1918 році писав, що «одеська преса – це маленька самолюбива республіка, загублена серед міст і колоній могутньої імперіалістичної держави... Вона страшна для всякого гастролера. Бо можна пройти всією Росією і абсолютно не пройти в Одесі. І Одеси бояться. Її відкладають на кінець, наостанок, мало не після Парижа і Лондона...» [48, 5-6]. Серед одеських критиків були справжні майстри своєї справи: П. Сокальський, І. Гольц-Міллер, С. Герцен-Виноградський, С. Ярон, В. Дорошевич та інші. Вони забезпечили високий рівень театральної періодики та могла змагатися з Москвою і Петербургом.

При загальній розмитості критеріїв значущості і включеності індивіда в міське культурне середовище, театральність, демонстративність і музичність стають маркерами як самої ідентичності, так і соціокультурної успішності останньої. Звідси, з одного боку, розвиток певного типу особистості, яка персоніфікує в собі «одескість» (трикстер, про який йдеться у підрозділі 2.3.). А з іншого, структурування всього стилю життя «під театр»: як в сенсі хронотопу, так і в сенсі соціальної успішності. Тому серед «сюжетів» зафіксована роль одеської публіки в становленні певного (часто не одеського) виконавця або навіть цілого колективу («завоювати Одесу – значить, завоювати весь світ»). Саме через ознаки театральності одеської ідентичності розвиток театру в молодому і по суті провінційному місті держав, в які Одеса входила протягом своєї історії, завжди відповідав

найвищим світовим стандартам і передовим тенденціям. Саме тому після триумфу в Одесі отримали світове визнання співаки Т. Сальвіні, С. Бернар, Е. Дузе, Е. Россі та інші. Сама Одеса дала світові багато відомих оперних і драматичних акторів, музикантів, композиторів, театральних критиків, теоретиків театру, педагогів. Очевидно, все в комплексі і становить разом з чуйною глядацькою аудиторією феномен театральної Одеси. В цілому можна резюмувати, що театр в місті, завдяки налагодженій комунікативній системі складних зв'язків і взаємодій (драматурги / лібретист / композитори – режисери – артисти – публіка – критика) являв і являє до сих пір собою особливий культурний інститут.

Безумовно, Одеса – це місто не тільки опери (вплив якої на Одесу на зорі свого становлення досить очевидний), але й оперети, яка стала справжньою фавориткою міста з кінця XIX століття. У книзі «Театральна Одеса» В. Голота пише, що оперета в Одесі заявила про себе в 70-і рр. XIX століття. Тоді вона, на думку критики, була ще скромною, спокійною і благопристойною особою, а якщо і потрапляла на сцену Міського театру, то відчувала себе, як особа легкої поведінки, яка увійшла випадково в вихований сімейний будинок [48, 93]. В Одесі здавна любили оперету, але між оперетою і оперою завжди була певна дистанція. Адже оперета – музично-сценічна вистава переважно саме розважального характеру, що поєднує монологічне і діалогічне мовлення з вокальною та інструментальною музикою, танцювальне мистецтво й естрадні прийоми. У 1910-і роки оперета вторглася в «свята святих» – Міський театр. Багато критиків розцінили це як «падіння смаків» антрепризи і публіки. Опереткові вистави йшли також на сценах Російського і Малого театрів, театру Сибірякова та інших [229, 233].

За словами В. Голоти, в старовинній опереті грали актори, які згодом йшли в драму, а, отже, грали добре. Пізніше все змінилося: були хороші декорації, чудові костюми, хор, балет, вокалісти, але акторської гри, сценічної дії вже не було як в ранній одеської оперети. Позналили Одесу з оперетою спочатку Н. Новіков (1869), а потім Н. Милославський (1872) в

Народному театрі (цирк В. Сура). Тоді на чолі трупи стояв М. Лентовський і Е. Корбіель. Останню дуже любила одеська публіка, роблячи їй щорічно підношення у вигляді розкішних квітів, виробів зі срібла і золота. Обидва актори грали в музичних виставах «Пташки півчі», «Прекрасна Олена», «Паризька життя», і в драмі «Самозванець Лубу». Поєднання в репертуарі драми і оперети дозволило акторам удосконалювати свою майстерність. Як режисер Лентовський уміло створював сценічний ансамбль і вдало застосовував різні ефекти, елементи народних балаганів і майданних розваг. У 1908 році в новому Літньому театрі «Гранд-Готель» йшли вистави російської оперети під керівництвом М. Дмитрієва і В. Киселевича. У репертуарі були спектаклі «Важлива персона», «Мартін рудокоп», «Зелений острів». Цінувалася в грі опереткових акторів природність, щирість переживань, вміння триматися на сцені, вільно рухатися, легко і органічно переходити від діалогу до співу. Дешеві ефекти і грубі натяки, навпаки, зневажали одеською публікою. Одесити любили ходити в оперету на гастролерів. В. Голота описує враження одеситів від популярної співачки Н. Тамари, яка зачарувала глядачів у виставах «Пташки півчі» і «Принцесі долларів»: «То ніжно-задумлива, то вогненно-пристрасна, то пустотливо-граціозна, вона відразу створювала в залі відповідний настрій, владно захоплюючи душу глядача і несучи її хвилями музики»[48, 94]. Великим успіхом користувалася і польська співачка В. Кавецька, яка виступала в спектаклях «Весела вдова» Легара, «Прекрасна Олена» Оффенбаха, «Натурниця» Зупе. В її грі цінувалася тонкість передачі відтінків і почуттів, продуманість жестів, простота і витонченість [48, 95-96].

Любов одеситів до оперети часто пояснюють тим, що сам жанр нагадує одеський характер: веселий, оптимістичний, темпераментний, безжурний, легкий. Оперету називають «сонячним жанром» [167]. І де як не в сонячній Одесі («рудому місті» за Г. Голубенко) цей жанр міг заграти всіма своїми барвами. Безумовно, театральність, музичність і інтернаціональність Одеси, сам характер одеситів стали благодатним ґрунтом для розвитку театру

оперети. Р. Бродавко пише: «Оперети... користувалися успіхом в Одесі завжди. Ці жанри були співзвучні оптимістично налаштованим одеситам. Їх постановки з останньої третини ХІХ століття здійснювалися різними драматичними трупамі, серед яких були російські, українські, єврейські» [29, 19]. Одесу не дарма прозвали не тільки «маленькою Венецією», а й «маленьким Парижем». Одеська публіка, культурне життя і сама атмосфера в місті були дуже наближені до того, що відбувалося на батьківщині оперети (за Парижем закріпився статус центру елегантної Європи, що здобуває космополітичний характер). М. Янковський справедливо зазначає, що Франція Другої імперії, овіяна культом «паризького життя» диктувала моду, стиль, визначала смаки всій Європи. Одеса як європейське місто також відчувала на собі вплив «блискучого» Парижа. Зображуючи паризьку публіку, Янковський докладно зупиняється на особливості специфічного стилю бульварів як вершини тодішньої сучасної культури: «Маленький світ законодавців... Їх голос вирішує все. Це – «публіка»... як ідол» [235, 30-31].

Ще перші театри оперети («Фолі-Нувель» Ф. Ерве і «Буф-Парізьєн» Ж. Оффенбаха) заклали атмосферу особливої інтимності, яка пов'язує сцену із залом. Синтетичність, імпровізаційна техніка опереткового актора додала особливий специфічний колорит, актуальність і діалогічність (співтворчість). У героях оперет глядач бачив себе. Оперета прагнула відобразити сучасність і стала своєрідним дзеркалом суспільного життя. Уже в середині ХІХ століття в Європі спостерігається різке збільшення кількості театрів і спеціальних кварталів, які стають центрами розважального мистецтва. Пробившись на ґрунті ще «класичного мистецтва», ввібравши в себе його формальні підстави (академічний спів, наприклад), оперета за своєю генеральною функцією все ж повинна була розважати публіку. На думку, Л. Міхеєвої і А. Ореловича: «У самій опереті процес демократизації європейського музичного театру знайшов яскраве вираження. Вона була новою, «емоційно спрямованою» формою, зверненою до широкої буржуазно-демократичної аудиторії [150]. Одеса, ніби «рідна сестра» Парижа, зі своїми

різноманітними салонами і кружками, така ж буржуазна, бульварна, відкрита, експресивна, космополітична, демократична, волелюбна, іронічна, яскрава, витончена і темпераментна не могла не полюбити оперету. Театр оперети став новою мовою-інтегратором в контексті одеської міської культури. Численні нові розважальні явища в театральному мистецтві, які виникли в столичних містах, стали характерними і для Одеси, зокрема, – малі театральні жанри, які набули широкого поширення ближче до початку ХХ століття. В цілому одеські кабаре, кафешантани, вар'єте, театри мініатюр виявилися важливою складовою карнавальної культури міста (низова, сміхова культура). На підмостках таких закладів (кафешантани при «Гранд-Отелі», при ресторані «Північний», кабаре «Бібабо» – «Зелений папуга», «Будинок артиста», театри мініатюр «Водевіль», «Фарс», «Веселий театр», «Комета», «Гротеск» тощо) викристалізувався не тільки «легкий жанр», а й міський міф того часу. Адже багатомовні, багатонаціональні, різношерсті за складом публіки розважальні заклади подібного типу, що проіснували в Одесі до самого встановлення радянської влади, були концентрованим осередком «одеськості», а також формування специфічної культурної і мистецької ніші в рамках якої Одеський театр музичної комедії вже потім (у другій половині ХХ століття) зазнав такого величезного визнання з боку публіки. Важливим в даному контексті також був і розвиток міської традиції співу куплетів (що виникла на рубежі ХІХ-ХХ ст.). Одним із найяскравіших артистів театрів мініатюр був куплетист і музикант Л. Утьосов. У театрах мініатюр йшли, в основному, естрадні виступи. Зміст їх міг бути гостросатиричним або просто розважальним, а часом – банальним, розрахованим на невимогливі смаки. У виставах включалися окремі акти або фрагменти з оперет, танцювальні та циркові номери, драматичні сценки. [235, 233].

Віденська оперета теж дуже близька Одесі, тому що також як і паризька вона була своєрідним «барометром своєї епохи» (культурний маркер). Як зазначає Л. Жукова, спрямованість віденської школи в значній мірі визначалася «красивою» буржуазністю, в якій головне – шлюб по

любові, але і не без розрахунку. Саме піднесене, романтичне кохання вінчається в оперетах цього напрямку несподіваною, спадщиною, що впала з неба, міцними доходами, пишно обставленими віллами, коштовностями, туалетами [78]. Так, наприклад, оперета Легара «Весела вдова», з подібним сюжетом, – одна з улюблених оперет романтичних, але не позбавлених прагматизму одеситів. У цей період театр оперети виконує найважливішу компенсаторну роль. Як стверджує М. Янковський: ««Віденщина» притупляє відчуття реальних класових протиріч, вона агітує за громадянський мир, вона роззброює свідомість глядача, створюючи йому ілюзію «роскішного», позбавленого труднощів життя, в якому щастя досягається надзвичайно легко... Наскрізь буржуазна за своєю природою, нова віденська оперета грає, таким чином, величезну політичну роль» [235, 168]. Оперета абсолютно не мислима без своєї музики і танців. В основі музичної драматургії оперети лежать куплетна пісня і танець. Як правило, кульмінацію кожної сцени становить популярний в даний час і в даній культурній традиції танець. Саме це дуже подобалося європейській буржуазній публіці (зокрема, одеській). Однак, приміром, вальс був не просто новомодним танцем, він відбивав зовсім нове особливе ставлення людей один до одного. Якщо в менуеті партнери подавали один одному лише два пальця, в полонезі треба було дотримуватися черговість пар згідно з соціальним рангом, то в вальсі партнери були набагато більш розкуті та вільні [178]. Таким чином, стала з'являтися можливість змішувати різні верстви суспільства (певна демократизація). Власне, таке розуміння театрального мистецтва (оперета символічно означала головні новоєвропейський цінності – демократичність, рівність, свободу) в молодій, багатонаціональній та волелюбній Одесі було як не можна до речі. Французька і віденська оперета органічно увійшли в одеське театральне життя. Оскільки Одеса, перебуваючи в складі Російської імперії, внутрішньо відчувала себе не російським, а істинно європейським буржуазним містом, вона потребувала автентичного мистецтва. Не дивно, чому радянська влада не любила оперету. З точки зору радянської

ідеології, оперета (її принизливо називали «оперетка») – буржуазний жанр, а значить – ідеологічно шкідливий, небезпечний. Діючі персонажі класичних оперет – аристократи, буржуа з їх проблемами і турботами, моделями поведінки, культурними цінностями, нормами, традиціями – поганий приклад для наслідування. Оперета як «легкий жанр» не рекомендувалася в репертуарах, вважалася непрогресивною, відсталою для радянських ідеологів. Невелике виключення становили оперети на народну тематику (заохочення народності, політика «українізації»). Ю. Станішевський в «Барвах української оперети» пише, що українська радянська оперетта була найпопулярнішим жанром національного музичного театру [194, 5]. Однак плодovitі традиції української класичної оперети пов'язані з іменами М. Кропивницького, М. Старицького, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Садовського та І. Стадника, що підготували ґрунт для розвитку опереткового мистецтва в Радянській Україні [194, 5]. Відомо також, що до кінця ХІХ століття трупи корифеїв майже не покидали Одесу.

До початку ХХ століття Одеса була великим центром міжнародних культурних зв'язків з Росією і Європою. У період з 1920 по 1925 рік театральне життя міста кипіло і вирувало. В Одесі існували Народний червоноармійський театр, опера, оперета, театр «Червоний факел», Російський драматичний театр ім. Т. Шевченка, Укрґосдрама, театри «Массодрам», «Гротеск», філія «Березоля», Одеська українська студія ім. М. Кропивницького, Молодий український театр тощо [48,158]. У 1925 році І. Туркельтауб писав: «Немає такої щілини на Україні, звідки б не стирчала опереткова трупа» [194, 6]. Діяльність опереткових труп, що б уникнути посилення державних податків, часто перейменовувалися на театри музичної комедії. І все ж, на думку Ю. Станішевського, на опереткових сценах театрів Харкова, Києва, Одеси, Полтави, Сум та інших міст продовжували процвітати «старі штампи»: «Самотньо і гордо зростає оперетка. У Києві – та, що взимку грала в Харкові з Джуство, але без Светланова, а в Одесі – архіхалтурна з Таганського. Київ викликав на допомогу Тетяну Бах, а Одеса

– Дніпрова. Експансивна Одеса шаленіє від чардашу Дніпрова у «Графі Люксембург»... увесь зал аж труситься від оплесків і захоплених вигуків [194]. Така реакція одеської публіки говорить про те, що зовні Одеса намагалася бути радянською, але всередині продовжувала залишатися буржуазною. І це можна було відчуті на всіх рівнях повсякденного міського життя. Так, приміром, коли до представниць прекрасної статі на всій території СРСР зверталися «громадянка» або «товариш», одесити як і раніше вживали виключно своє традиційне звернення «мадам», що відсилало до міфу старої (дореволюційної) Одеси. В даному контексті важливим є сам культурний код, який миттєво прочитувався одеською публікою в опереткових виставах. Саме тому не патріотичні марші і гімни, а класичні опереткові арії полонили серця одеситів. Красиве, багате й сите життя на сцені, буржуазний шик і лоск, шарм, легкість, витонченість (на противагу бідній радянській дійсності, сірості, грубості і неотесаності пролетаріату) – своєрідне нагадування про колишню «блискучу» стару Одесу («золотий вік» Одеси).

Освоєння класичної оперети, розробка музичної комедії, а незабаром і мюзиклу розширили можливості жанру в СРСР. А. Владимирська в книзі «Зоряні часи оперети» пише, що радянська оперета шукала свою дорогу дуже важко через проблеми стилю, естетики, музичної мови. Радянські композитори і драматурги оперети перепробували все. Так «графи, переодягнені завгоспами» виспівували тексти політичних сатир на вальсово-фокстротні мелодії [167]. Радянська оперета на ранньому етапі існування в рівній мірі потребувала і композитора і драматурга. Гловоним творцем музичної мови і естетики радянської масової пісні та оперети став І. Дунаєвський. Спочатку молодий композитор підхопив популярну тезу 20-х – 30-х роках про необхідність боротьби з «віденщиною» та намагався перемогти останню міцною побутовою, фабричною, вуличною піснею. Однак це було мало ефективним. Радянська оперета, фактично ще не затвердила себе як напрямок, не мала традицій, не могла існувати на рівних з зрілою та

жанрово визначеною віденської оперетою. Якщо вже справді необхідно було «боротися» з віденської оперетою, то, звичайно, не тільки фабричною піснею. У цьому – друга помилка молодого І. Дунаєвського. Адже побутова музика «співаючого Відня» сама по собі вже стала романтикою. Віденська і неовіденська оперета, які оспівували піднесене, романтичне кохання, свято і красу життя, що мали величезний арсенал найкрасивіших ліричних мелодій, що не могли бути переможені побутом. З віденської романтикою можна було сперечатися тільки романтикою радянської, оспівуючи радянський пафос, славу і радість радянської праці, показуючи красу трудових буднів. У 1937 році з'явилася перша лірико-романтична оперета на радянську тему «Золота долина» І. Дунаєвського, головний зміст якої – творча праця на славу своєї молоді Вітчизни [167]. У роки війни головному «співаку радянського успіху» не відразу вдалося знайти у своєму доброму і світлому таланті фарби, співзвучні грізній епосі. Але тим не менше цей період остаточно сформував і художню майстерність і творче кредо І. Дунаєвського. Наприкінці 40-х років він написав твори, що далеко обігнали безтурботну ясність «Золотої долини» і «Доріг на щастя». Вся радянська «легка» музика кілька десятиліть розвивалася під знаком таланту І. Дунаєвського. А його могутній «Вільний вітер» і легендарна «Біла акація» відкрили нову сторінку історії театральної Одеси, стали новим витком у розвитку одеського міфу в повоєнні роки, що є важливим для нашого дослідження.

Війна була часом найважчих випробувань для всіх діячів театру. Театральне життя знову забило ключем в звільненій 10 квітня 1944 року Одесі. Повернувся з евакуації одеський Театр Революції. Майже відразу після звільнення Одеси почав працювати Російський драматичний театр ім. А. Іванова. Відновив роботу ТЮГ [48, 205]. Відродження Театру оперети відбулося у 1946-му. Опереті надали приміщення кабаре «Північне» в провулку Чайковського. Художнім керівником і провідним актором театру оперети був Е. Висоцький, провідною актрисою – його дружина Г. Биховська. Любов'ю одеських глядачів користувалися актори

Е. Гловацька, А. Соколинський, Б. Яншевський, М. Дашевський, Г. Юткевич, Н. Блащук. У репертуарі театру були «Сільва», «Роз-Марі», «Принцеса цирку», «Одинадцять невідомих»... Театр проіснував до 1950 року, а потім розпався. В якійсь мірі це було пов'язано з чварами в колективі, які проявилися після смерті Е. Висоцького. Заміни йому в Одесі не знаходилося [29, 19-20]. Можливо, саме цей утворившийся «вакуум» і став однією з причин швидкої адаптації приїжджого Львівського театру музичної комедії в Одесі. У 1953 році партійним рішенням була проведена театральна рокировка. З певних ідеологічних міркувань та нагоди 300 річниці Переяславської Ради Одеський Театр Червоної Армії, який проіснував в місті близько 10 років, перевели до Львова, а Львівський театр музичної комедії – до Одеси [48, 206]. Труппа темпераментного львівського театру кілька разів вже була в Одесі на гастролях з «Вільним вітром» і дуже сподобалася місцевій публіці. У наступному розділі детально розглядається історія театру Музкомедії, його провідні артисти і репертуар в аспекті міфологізації.

2.3. Трикстер як герой одеського міського міфу

Як показано у підрозділах 2.1 і 2.2, саме музичний театр, і Одеський театр музичної комедії зокрема, протягом всього існування міста був простором і полем розгортання міського міфу, локусом формування і побутування типу одеської локальної ідентичності – «справжнього» одесита. Попри всі варіанти артикуляції цієї категорії у повсякденній культурі, найбільш адекватною одеському міфу фігурою героя видається трикстер. Адже саме він відповідає характеристикам карнавальності, театральності, опозитності владній ідеї, спрямованості на іронічність й іншим маркерам одеського міфу та «одеськості». Саме в просторі театру Музкомедії такий культурний персонаж активно функціонує (що природно для самого жанру оперети). Більш того, він персоніфікується не лише в героях популярних в

місті суто одеських за тематикою вистав, а й в образі актора-одесита М. Водяного.

Традиційні міфи вибудовуються зазвичай на протиставлені (бінарна опозиція) певних персонажів – культурних героїв та їх антиподів трикстерів. Культурні герої, що марковані позитивно, – необхідний смисловий центр будь-якого міського міфу, адже у міфологічній свідомості частіше за все місто співвідноситься з божественними силами і космогонічними енергіями, і тим самим сакралізується, як в цілому так і в масштабі окремих локусів. Культурний герой, за класичним визначенням Є. Мелетинського, – це «міфічний персонаж, який видобуває або вперше створює для людей різні предмети культури... приймає участь у світобудові» [144]. Зв'язок між традиційним культурним героєм як статичним персонажем і місце його проживання є очевидним і безперечним. Культурний герой міста – це зазвичай відома історична постать, чий життя і діяльність безпосередньо пов'язані з певним містом (локусом) та отримують міфічне тлумачення. Є. Єрмолін визначає культурного героя міста як видатну особистість, діяльність якої має безумовно позитивний вплив з погляду пануючих звичаїв, громадських критеріїв моралі, естетики і смаків [75]. Уявлення про культурного героя є виразом актуальної суспільної потреби в яскравому особистісному орієнтирі, служінні обов'язку, самозреченні, боротьби і перемоги, у зразку для наслідування (в одеському міфі – це засновники, будівельники міста, а також видатні діячі, творці, винахідники, навіть визначні персонажі художніх творів тощо). Шлях культурного героя завжди пов'язаний з прийняттям на себе тягара відповідальності за інших (колективне начало). Він часто наділений надлюдськими можливостями та має безпосереднє відношення до процесу творення (деміург). Йому властиві функція модерації та культуртрегерство взагалі [75].

Зазвичай кожний культурний герой має свого комічного дублера – трикстера, що відтіняє його за контрастом. У цьому сенсі трикстер – це Тінь героя. Якщо герой – це деміург, то трикстер – деструктивний за своїм

характером [221]. В традиційному тлумаченні діяльність трикстера часто зводиться до руйнування. Але навіть у класичній диспозиції межа між культурним героєм і трикстером не може бути чітко проведена. В певних культурах функції культурного героя та трикстера часом змішуються. Таким чином, в деяких міфосистемах (при чому як архаїчних, так і сучасних) процесами творення можуть займатися й яскраві індивідуалісти трикстери. Це підтверджує і відомий дослідник П. Радін: «Трикстер в один і той же час і творець і руйнівник,... той, хто обманює інших і який завжди обманюється сам...» [247]. Трикстер представляється вченому, як можливість виходу «низової культури». Своїми безрозсудними витівками він часто ламає наявні традиції та зачинає нові.

Сучасні трикстери хоча й відрізняються від свого архаїчного прототипу, але мають певні точки перетину. Так, кореляція «культурний герой – трикстер» цікавим чином програється у випадку з одеським міфом. Саме трикстер стає культурним героєм цього міфу і набуває позитивного маркування, незважаючи на властиві йому певні негативні риси (з точки зору загально прийнятих норм, правил пристойності, моральних принципів тощо), які в очах самих городян не «прочитуються» як недоліки (тип «благородного шахрая»). «Одеський» трикстер – це персонаж, якому не властива функція повного руйнування, про яку ми говорили вище. Це трикстер-медіатор. За К. Леві-Стросом, міф трактується як вирішення певного конкретного протиріччя та зняття напруги за допомогою так званої «медіації», яка й проводиться трикстером, тому що «у ньому залишається щось від двоїстої природи, яку він повинен подолати» [121, 237]. Зауважимо, що К. Леві-Строс говорить про «вертикальну» медіацію, оскільки має справу з архаїчними міфами (світ богів та людей). В контексті ж одеського міфу як сучасного міського міфу актуальності набуває «горизонтальна» медіація (соціально-класові відносини, норми і цінності, традиції тощо як поле для різноманітних «підривних» акцій трикстера). Справжній герой одеського міфу – амбівалентний, двоїстий персонаж, що в один і той же час є і руйнівником, і

творцем. Само місто, завдяки своїй історії, поліетнічному складу населення, геополітичному положенню, особливій атмосфері та менталітету створює саме такий неоднозначний тип міського героя. Нагадаємо, Одеса з'являється на світ саме на зламі епох, при зміні соціально-культурних періодів і світоглядних парадигм – феодальної і буржуазної, на культурному перехресті – Схід і Захід. Саме в даному контексті трикстер виявився найбільш вдалим і адекватним для суспільного розвитку типом культурного героя. Так, наприклад, Хосе де Рібас, з одного боку, як типовий культурний герой представляє собою високі ідеї порядку, причому реалізує ці ідеї у своїй благородній діяльності, у розвитку від хаосу до космосу (побудова та благоустрій міста), але з іншого – є типовим трикстером – авантюристом, що вдається заради досягнення цілей до свого роду трюкацтва та шахрайства, порушуючи певні загально прийняті норми і закони (достатньо згадати відому міську легенду про апельсини, що «врятували» Одесу, виступивши з легкої руки де Рібаса в якості «хабара» імператору Павлу I). При цьому саме «трикстерський дух» героїв одеського міфу виходить на перший план та педалюється. Недарма, численні міські легенди та анекдоти зберігають найкурьозніші випадки з життя отців-засновників Одеси, переводячи їх з рівня «високої історії» на рівень «особистого відношення», «інтимної близькості» (мовляв – вони не «боги», вони такі як ми, через що ми їх так любимо).

На наш погляд, що одеський міф пов'язаний з певним «випадінням» міста зі системи світу Імперії (Російської чи радянської). Свобода як природна характеристика Одеси («вільне місто») виводить її в зону деякої маргинальності, а статус «Південної столиці» вимагає все ж таки певної «вбудованості» в цю систему. Тому сміх, гумор, певна жартівливість у ставленні до міста стають таким важелем рівноваги, знімає певне протистояння. Через це і герої одеського міфу з необхідністю набувають гумористичних рис, як ззовні – столиці (Санкт-Петербург, Москва), так і в середині культурного простору (сама Одеса). Звідси таке специфічне

ставлення до постатей отців-засновників Одеси. Рішельє трохи незграбний, до ніяковості аристократично етикетний, через що він постійно потрапляє в кумедні ситуації. Ланжерон – герой багатьох війн, погано чує і бачить, що стає приводом для міських анекдотів. Крім цього на старості літ, овдовівши, він бере шлюб із жінкою, що йому годиться в онуки. Міський міф, який навіть в таких історичних постатях як отці-засновники міста, з необхідністю шукає свого специфічного героя, що стане носієм саме трикстерських рис. І такими будуть історичні персонажі (Олександр Попандополо, Сергій Уточкін та інші), численні герої творів одеських авторів (Беня Крик, Остап Бендер та інші), а також, безумовно, вистав на одеську тему з репертуару театру Музкомедії.

Вельми важливим є визначення засадничих рис трикстера (радянського і пострадянського) як головного героя одеського міфу. Адже саме трикстеризм робить героя одеського міфу таким привабливим, знаходячи своє живе втілення не тільки в фольклорі, а й в міському мистецькому житті (зокрема творчій діяльності театру Музкомедії). Треба підкреслити, що цілий ряд дослідників акцентують увагу на тісному зв'язку трикстера з народною сміховою, карнавальної культурою. Будучи «персоналізацією антисвіту» [200], трикстер уособлює сміхове начало. Це відчув ще К. Г. Юнг, який побачив причину «клоунського» характеру трикстера у тому, що ця «Тінь» [231] більше не сприймається як щось загрозове. Юнгіанський трикстер навпаки привносить сенс туди, де раніше була нісенітниця. Він амбівалентний за своєю природою та поєднує в собі риси і «свого» і «чужого». Д. Гаврилов відзначає: «Коли Юнг вперше зустрівся з образом трикстера, останній відразу ж нагадав йому карнавальні традиції, для яких характерна спрямованість традиційного ієрархічного соціального порядку, а також середньовічні традиції, в яких чорта називали «дурнем від Бога»» [40]. Таким чином, трикстер – є «психологемою», надзвичайно старовинною архетиповою психологічною структурою, пов'язаною з несвідомим.

Дух середньовічного трикстеризму («Бенкет дурнів»), що був яскраво проілюстрований у роботі М. Бахтіна [20] чудовим чином перекликається з одеським міфом і його головними героями. Погодимось з думкою Б. Херсонського: «...ідеальним втіленням для одеського міфу є карнавал або просто народне гуляння... у кожного італійського міста є стандартний набір масок... існує і одеський квінтет: Беня Крик (Мішка-Япончик), Сонька Золота ручка, Остап Бендер, Дюк де Рішельє і Пушкін... Є все ж різниця між персонажами «Неаполітанської квартету» та героями одеського міфу. Пульчинелла – хто завгодно: рогоносець, горбань, дурень... Але він не шахрай, не злодій, не бандит... Герої одеського міфу... по перевазі шахраї або бандити» [213]. Додамо, що це зовсім не банальні, а дуже специфічні шахраї і бандити. Одна з головних характеристик героїв одеського міфу є саме причетність до карнавальної культури.

Карнавальність, на думку М. Бахтіна, виникає в умовах двосвітовості культури, де є розмежованими повсякденна офіційна, суворо регламентована культура і культура святкова, неофіційна, народна, яка звільняє на час від усяких обмежень. Карнавальний сміх безпосередньо пов'язаний саме з неофіційною народною правдою і служить, в тому числі, і подоланню страху перед правдою офіційної. Звідси універсальність та свобода карнавального сміху, а також його амбівалентність. Ядро карнавальності – життя, що оформлене ігровим чином. За М. Бахтіним, карнавальність потрібна будь-якій культурі. Модифікуючись і змінюючись з часом, вона намагається знайти собі нішу в найскладніших історичних контекстах. Карнавальність, безумовно, мала місце і в дореволюційній Одесі (де з одного боку, була офіційна культура – царизм, імперські порядки, з іншого, – неофіційна, що проявляла себе в гучних народних гуляннях, багатомовних кафешантанах, в тій свободі та вольності, що можливі завдяки «порто-франко», контрабандистським операціям тощо). Але в радянській період одеська міська карнавальність набула ще більшого загострення (через драматичне зіткнення двох альтернативних міфологічних реальностей «одеської» та

«радянської»). Цікаво, що в дореволюційні роки в Одесі жив сам автор теорії «карнавальної культури». М. Бахтін [20] приїхав до Одеси з батьком з Вільнюса, і саме це місто наклало відбиток на все його подальше життя і творчість. З цього приводу біографи вченого пишуть: «Одеса... як і Вільнюс, були відповідним оточенням для розділу із життя людини, яка стане філософом гетероглосії і карнавалу. Це саме відчуття втіхи і неповаги, що його виявив Бабелів бандит Беня Крик, або витівки і обмани Остапа Бендера... Ільфа й Петрова, залишили свій слід у Бахтіна» [54, 20].

Важливо відзначити, що народну сміхову культуру, що була настільки барвисто описана М. Бахтіним в книзі «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу», радянська інтелігенція, існуюча в аналогічній за будовою двосвітій культурі, упізнала як свою, хоча сміхова культура, за зауваженням М. Кантора, – «це, взагалі кажучи, колективна свідомість народної громади» [101]. Але саме до цього моменту радянської історії, міський прошарок і оформився в свого роду громаду, що ідентифікувала себе з інтелігенцією – носієм культури і знань. Радянська інтелігенція представляла собою в'язке міське середовище зі своїми етичними установками та кодексом поведінки, фольклором, естетичними поглядами та мистецтвом. Такою ж була і одеська інтелігенція. В умовах радянської двосвітій культури вона несла собою прогресивний дискурс, мала свою особливу «мову», що протиставлялася «мові» «начальства» та руйнувала пафос серйозних офіційних текстів через «одеський сміх» та іронію. Набуття свободи через сміх стало для радянської інтелігенції (і особливо для одеської, яка задавала тон в межах СРСР) певним одкровенням. Специфічний характер цього сміху, що на пряму пов'язаний з опором авторитарності (втім як і вся карнавальна культура), виявляє С. Аверінцев: «... коли захист свободи ведеться на самій останньої межі, виникає спокуса затиснути в руці якийсь талісман – сміх... захопитися за нього... і вірити, що поки відчуваєш його в руці, свободу не втрачено» [2].

О. Королькова відзначає, що в радянський період було декілька варіантів карнавальності. В роки радянського тоталітаризму, як не дивно, зберігалися певні карнавальні властивості: ««Веселий» час народних гулянь, свят, демонстрацій... допомагав... відчутти нехай ефемерну, але свободу в країні, «де так вільно дихає людина»» [115]. Роки так званого «застою» породили ще один варіант специфічної радянської карнавальності. Найважливішою культурною парадигмою в ці роки було вміння читати між рядків, орієнтуватися в дискурсах, прочитувати неявне і говорити «езопівською мовою». Ці здібності «були доведені «застійною» карнавальністю до досконалості» [115]. Саме цей другий варіант карнавальності є вельми важливим для нашого дослідження. Адже в цей період, що збігається з роками найбільшого розквіту Одеського театру Музкомедії, затвердився якісно інший сміх, ніж в хрестоматійно-сталінські радянські часи. М. Кантор характеризує цей феномен так: «Нічні клоунади на кухнях і нескінченні анекдоти завдяки Бахтіну отримали культурне виправдання. Відтепер завсідники посиденьок перетворилися в подвижників, в борців з режимом. Жартували в знак фрондерства, це стало такою собі білою стрічкою на рукаві. Термін «карнавалізація» придбав характер естетичного визначення» [101]. Так, в даному контексті фрондерство, балансування між дискурсами та вміння бачити «між рядків» стали характерною особливістю одеської міської культури періоду «застою». Головною зброєю в протистоянні офіційній радянській культурі був одеський міф та його головний герой – трикстер з іронічним поглядом на життя, невдоволенням режимом, що виражалось в прагненні тонко суперечити, майстерно маневрувати в мінливій соціокультурній дійсності. Саме така поведінка стала відмінною рисою «справжнього» одесита та одеської інтелігенції в цілому, яка представляла опозицію офіціозу, «другу культуру», контркультуру, культуру десакралізації (радянського міфу). Це відбивалося на всіх культурних продуктах міста. Наприклад, анекдотах, що часто висміювали немічність влади і повне нерозуміння ситуації в країні. Звісно,

одеський міф та численні культурні артефакти, в яких він артикулювався в цей період були певною альтернативою радянській ментальності, системі штампів, норм, заборон тощо. Саме в цей час Одеський театр музичної комедії став не тільки одним із найпопулярнішим у місті – його слава вийшла за рамки Одеси і стала Всерадянською, адже персонажі з видатних вистав театру на одеську тему – яскраві трикстери-антирадянщики, мали всі головні характеристики типового радянського трикстера того часу.

Ґрунтуючись на дослідженнях М. Липовецького та інших відомих дослідників виділимо найважливіші характеристики типового радянського трикстера, які повністю співпадають з характеристиками «одеського» трикстера (деякі з них ми вже вказували вище): 1) амбівалентність (подвійність), яка пояснюється можливістю трикстера діяти як в рамках моралі, так і поза ними; 2) лімінальність – риса трикстера, яка знаходиться у взаємній залежності від його амбівалентності, оскільки через багатоваріантність своєї поведінки трикстер завжди перебуває в русі від одного стану до іншого (саме через цю властивість трикстер є «людиною шляху»); 3) трансформація крутійства (підступності) і трансгресія в художній жест (говорючи про перформативність і театралізованість трикстера, М. Липовецький посилається на М. Бахтіна, який в свою чергу згадує про особливі ролі трикстерів в їх власних світах та висунення на перший план художнього ефекту); 4) зв'язок із сакральним контекстом, який проявляється у здатності трикстера творити священне, виступати в ролі Творця [129]. На останній треба зупинитися більш докладніше. М. Липовецький вважає, що сакральний контекст такого роду трикстерів найкраще описується за допомогою категорії «витрати», введеної Ж. Батаєм (не дарма, до речі, «одеські» трикстери постійно щось витрачають – час, гроші тощо): «Трата всього цінного, всього авторитетного – це, з одного боку, форма інтимізації відносин зі світом, а з іншого – набуття свободи особливого роду. Анархічне руйнування, властиве трикстеру, – це ритуал здобуття свободи...» [128]. А. Баканурський також зауважує, що при цьому: «...культурна свідомість

наділяла самого трикстера сакральними функціями, що іноді не поступалися за своєю значущістю тим, якими володів герой» [9]. В даному контексті на перше місце виходить креативна властивість трикстера як деміурга. Так, за Ю. Чернявською, трикстер – той, що «робить подорож до Хаосу» і є «персоніфікацію вибуху» [218]. Дослідниця відзначає, що трикстер, виникаючи як аномальне нетипове явище, порушення, створює динамічне напруження між «прийнятим» і «неприйнятим» у культурі, в результаті чого відбувається «вибух», початок розвитку нових тенденцій та процес творення. Автором такого «вибуху» Ю. Лотман у роботі «Культура і вибух» назвав «Божевільного», Ю. Чернявська ж перетворює цей термін в «точку трикстера», об'єднуючи характерні риси «Божевільного» (ризиковість, непередбачуваність, знаходження принципово нових шляхів) і протилежні йому хитрість, винахідливість і, одночасно, поведінка «дурня». Цікаво, що М. Липовецький в своїх дослідженнях також акцентує увагу на творчих здібностях трикстера, називаючи його «креативним простаком» («creative idiot») [241]. Створюючи динамічне напруження між «дозволеним» і «недозволеним», «священним» та «огидним», він здатен творити за допомогою безчинства [126]. При цьому зазвичай всі «підривні» акції трикстера мають пародійний сенс і тяжіють до «художнього жесту», «естетизації простору», «перформативності» та «театралізованості» [129].

Крім виділених характеристик можна додати ще загальні: природну хитрість і креативне мислення трикстера; прагнення до угамування природних потреб; внеморальність, профанація культурних героїв та постійне порушення кордонів, норм і табу. За Є. Мелетинським, трикстер, знаходячись на границі гри і дійсності, «працює» на переході від жорсткої системи до багатоваріантної і є «легальною віддушиною» культури [144]. Подібної думки дотримується і В.Пропп, що акцентує увагу на важливій функції трикстера як насмішника (функція сміху): «Загальний вектор її розвитку – ... зняття певних «напруг» в культурі, розрядці обстановки в цілому. Функція сміху – оголювати, виявляти правду, рятувати реальність від

покривів етикету, церемоніального, штучної нерівності, від усієї складної знакової системи даного суспільства. Герої-бешкетники були створені як щит від страху, як відсторонення від серйозності, відпочинок від законів і обмежень, щоб висловити суперечливу і дволику повноту життя. Завдання трикстера і полягає в тому, щоб змусити сміятися над тим, що представляється високим і священним» [177]. Саме ця риса, на наш погляд, є провідною у випадку з «одеським» трикстером, що проявлялась завжди – і в радянську і сучасну епоху. Це місцевий варіант руйнівника «світу» через сміх та стьоб за для отримання «свободи» (сучасний «трикстер-насмішник», близький до славнозвісного Локі). Тому не дивно, що міф про Одесу як про «острівець свободи», столицю гумору і сміху підтримується і заохочується літературою (де він, по суті, зародився і де склався певний «канон», що визначає «Одесу»), працею багатьох відомих одеських сатириків, гумористів та коміків, а також активною діяльністю театру Музкомедії, що є одним найважливіших локусів локальної ідентичності та концентрації «одеськості».

Усі зазначені вище властивості притаманні радянським трикстерам з різноманітних культурних текстів про Одесу, зокрема з «одеських вистав» Театру музичної комедії ім. М. Водяного. Важливо зазначити, що ці трикстери – не просто порушники соціально прийнятих радянських норм, моральних принципів, ідеологічних табу і заборон, а головне – чинники культурного «вибуху» (апогей трикстеризму). Саме такий герой-трикстер виявився затребуваний в радянську епоху як персонаж, протилежний «наївному» персонажу, модифікованому Івану-дурневі, який в офіційній культурі зображувався як основний герой революційної епохи, а в контрофіційній – як основна жертва радянської соціальності. На думку М. Липовецького, всенародна любов до трикстерів (і додамо – особливо одеських), які «зовсім не так нешкідливі, як здається на перший погляд... адже їх справа – створювати зони амбівалентності, знущатися і обманювати» [126] пов'язана саме з їх особливою функцією у «закритому» радянському суспільстві – творити за допомогою безчинства, тобто «вибуху» (за

Ю. Чернявською). Крім культурного «вибуху», що веде до «культуробудівельного ефекту», такого трикстера відрізняє ще одна важлива особливість – порушуючи правила і кордони, він долає протилежності між окремими пластами культури, між полярними системами і реальностями, між радянським і нерадянським, офіційним і неофіційним дискурсами. Таким чином, проявляється специфічна функція трикстера як медіатора (одеський трикстер – трикстер-медіатор). М. Липовецький справедливо зазначає, що саме такий трикстер «найбільш адекватно втілює силу цинізму, необхідного для виживання в постійно мінливих, незрозумілих і непрозорих соціальних умовах радянського суспільства, відображаючи – в комічній, ігровій формі – ту реальну соціальність, яка склалася в результаті більшовицького експерименту і яка не вписувалася в бінарні структури як офіційного радянського, так і неофіційних дискурсів» [129].

Принципом типового радянського трикстера (найяскравішими прикладами якого, на наш погляд, можуть бути саме трикстери «родом з Одеси» – Мішка Япончик, Остап Бендер, Яшка-Буксир, анекдотичний Рабинович та інші) є деконструкція – інакше кажучи, підриє структуру шляхом оголення і обігравання її внутрішніх протиріч, розмивання опозицій не ззовні, а зсередини. В образі Остапа Бендера, що став справжнім символом Одеси, схрещені, здавалося б, несумісні дискурси радянської культури та ідеології, офіційний погляд на права особистості нерозривно пов'язаний з «західним індивідуалізмом» [129]. Здатність такого роду трикстера поєднувати в собі протилежні культурні елементи (амбівалентність), породжуючи гібриди і компроміси, такі затребувані в радянській культурі, зумовлена саме архетиповими властивостями трикстера як медіатора-парадоксалиста. Кожен радянський трикстер маневрує і комічно долає розриви між офіційним і неофіційним планом радянського суспільства – причому найчастіше йде шляхом створення комічних, нерідко провокаційних гібридів між офіційним та неофіційними мовами, символічними і практичними економіками, символами та ідеологемами. Цей

шлях, за думкою М. Липовецького, знаходить своє втілення насамперед у віртуозних мовних іграх. Показовим у цьому в сенсі є той же Остап Бендер з його численними «полідискурсивними» афоризмами. Про легендарного Остапа Бендера, згадує в своєму дослідженні і Б. Рубл. За його думкою, непманська свобода породжує трюкацтво і шахрайство та створює саме такий тип індивіда. Тому гіперболічний опис героєм своєї власної родової лінії не здається чимось безглуздим, адже Одеса була в дійсності «тріщиною в тротуарі» між усіма світами (то, що М. Липовецький визначає як «лімінальність»), які передбачають співіснування таких різних за своєю природою і походженням імен: «Остап, Сулейман, Берта, Марія, Бендер, Бей» [252, 40]. Одеський Бендер так як і його заокеанський побратим з Нового Орлеану – Райлі, на думку Б. Рубла, «живуть в порожнинах важливого світу». Реальне життя Нового Орлеану і Одеси вже давно показали потенціал соціального генія (генія комунікації), відбитого в уявних Бендері та Райлі. Вони закликають дивитися далі звичайного, конвенційного, і орієнтуватися на відкритість до толерантності. Доречною в даному контексті (боротьба з різноманітними «центризмами», що влучно описав Ж. Ліотар) є також теза М. Липовецького, про те, що трикстери виступають проти цинізму влади. Саме це, на думку автора, робить фігуру трикстера настільки популярною в СРСР, адже пов'язано з цинізмом як реакцією на (радянську) модерність – феноменом, описаним філософом П. Слотердайком в «Критиці цинічного розуму», але дуже мало розробленим по відношенню до радянської культури. Як впливає з радянської ж літератури 1920-30-х, а потім і 1960-70-х, цинізм став нормою виживання і масовим відповіддю на методичний цинізм влади. Галерея радянських циніків різноманітна і багата: від масового циніка, що бореться за існування, в оповіданнях М. Зощенко до трагічного Пілата у М. Булгакова та сатирично облещованого Корейко І. Ільфа і Є. Петрова. Трикстер представляє цьому цинізму, можливо, єдину альтернативу. Мета його гри – підірвати символічної або політичної влади. Причому цей підірвати трикстер здійснює через мови самої влади, вивертаючи

їх навиворіт, доводячи до суцільного абсурду за допомогою іронії, але нічого нового не вигадуючи. У цьому сенсі трикстер – це вираз «влади слабких». Показово, що в більшості згаданих вище творів на першому плані – саме конфлікт трикстера і циніка (приміром, Остап Бендер vs. Корейко). Але трикстер все ж не тільки пародія на цинізм влади. Він реагує і на «соціальний цинізм» звичайної людини, що в радянській державі став необхідний для повсякденного виживання. Цей другий цинізм трикстер підносить, як би позбавляє від почуття провини, почуття сорому, незаконності. Адже трикстер перетворює цинізм виживання на виставу, шоу (відбувається справжня театралізація). У виживанні найголовніше – прагматика. Однак трикстер цей прагматичний ефект знімає. Так, Остап Бендер полює за скарбами, проте, отримавши від Корейко мільйон, він втрачає сенс існування: прагматика виявляється Бендеру не потрібна [128]. Для нього важливим виявляється сам процес, а не результат, що знов таки «виводе» його як справжнього трикстера в ігровий та карнавальний дискурс.

На жаль, в роботі, присвяченій сучасному пострадянському трикстеру, під назвою «Прощання з трикстером?», М. Липовецький відзначає поступову тенденцію зникнення трикстера, його нівелювання: «...в літературі останніх років... яскравих трикстерів якимось не спостерігається... феєрично провалюються театральні-телевізійні спроби відродити класичного трикстера в особі Остапа Сулеймановича: у виконанні Фоменко він перетворюється на банального бандюка і хама, у виконанні Меньшикова – в нудного нарциса» [126]. На наш погляд, ця проблема пов'язана з тим, що трикстер може існувати тільки в рамках протистояння і «підриву» системи. Але коли система зруйнована і немає жодного центру, то й протистояти немає кому, адже вже не можна відрізнити маргінес від «зони комфорту» культури. Саме про це пише у своїй статті Ю. Чернявська. Сучасну культуру вона вважає небезпечним середовищем для трикстера, так як зараз рамки культури і культурних проявів настільки розширені, що під «забороною» не

залишається фактично нічого. Проблема «вимирання» трикстера, безумовно, пов'язана і з загальним станом сучасної карнавальної культури.

В постперебудовні і пострадянські часи «Езопов карнавал» став здавати свої позиції. «Свободи стало незрівнянно більше, сміятися можна відкрито, але чомусь стає не смішно. Як не парадоксально, ми – найбільша не карнавальна культура» [115], – пише О. Королькова. Сучасна культура відзначена тотальним занепадом карнавальної свідомості, на що є маса причин. По-перше, зруйнована двосвітовість культури: сучасна офіційна правда багатолика, але також багатолика «правда народна». При повному нерозрізненні «верху» і «низу» втрачається їх амбівалентність. Разом зі своїм живильним середовищем (карнавальної культурою), яка «лише у вигляді відлуння, а іноді і примарою блукає по сучасності» [115], поступово йде і трикстер, основним завданням якого – бути точкою поєднання несумісного, яка породжує нове. «Спроба подолання бінарності «шляхом трикстера», тобто шляхом ризику, жертви, шляхом подолання страху... провалилася. Бо провалилася сама ідея бінарності. Стало можна все... Але легалізовані трикстера вбиває...» [218], – пише Ю. Чернявська. Бінар офіційна-неофіційна культура розвалився. І це, безумовно, позначилося на стані карнавальності і на становищі трикстера. Крім того, відбувся розпад колективізму, втрата почуття спільності, що теж, в свою чергу, призвело до згасання карнавальності та впливаючим з цього наслідкам (по суті, міф є продуктом колективної творчості). По-друге, проблемою є і питання про карнавальну свободу сміху. Так як свобода повсякденності сьогодні досить висока, «немає необхідності в проривах радикальних карнавальних вольностей» [115]. Однак, з іншого боку, як зазначає О. Королькова, в сучасній культурі бракує внутрішньої свободи. Сьогодні людину оточує ілюзія свободи (це світ моделей і симулякрів, за Ж. Бодрійяром [25]). І тут, на наш погляд, трикстер просто необхідний, тому, що він є втіленням активної творчої енергії, гри (а гра – шлях до свободи). Ось, що зазначає з цього приводу М. Липовецький: «Для самих трикстерів виживання в цинічному,

суперечливому і мало адекватному світі навколо них не є необхідністю, а служить простором для *творчості, гри, способом їх самовираження і прояву волі* (курсив наш. – Г. Н.) ... » [200]. Трикстер – узаконена міфом дисгармонійність, що вказує на діру в Космосі, що розуміється в обох значеннях цього слова – в Космосі як в універсумі і в «космосі» як в упорядкованому цілому культури. У всіх своїх образах-проявах трикстер перебільшено внутрішньо конфліктний. У ньому проявляються риси так званого «Чужого» (якщо користуватися термінологією Б. Вальденфельса). «Чужий» – це щось внепорядковане, це те, що виникає на краях і в «дірках» різних порядків. У виклиці, який кидає трикстер, криється народження необхідності Відповіді, точніше «Відповіді на виклик, претензію, провокацію, вимогу з боку «Чужого», який є «універсальним способом присутності людини у світі» [107]. Засоби і сам механізм Відповіді шукаються і знаходяться між світами, на кордоні між «своїм» і «чужим». Сама Відповідь виникає в інтерактивному акті. Таким чином, досвід «Чужого» являє собою подію відповіді («креативної відповіді»). Проте ставлення до «Чужого» в культурі (в тому числі і в радянській культурі через центрацію на «своєму») найчастіше зводиться до «освоєння або присвоєння Чужого» [107]. Під загрозою опиняються й інші якості трикстера. «Дитячість» придушується тотальною інфантилізацією, тяжіння до художнього жесту перестає бути значущим в «суспільстві вистави» (термін Гі Дебора). Схожа ситуація відбувається із «сміховим началом» або «сміховим первнем»: «... нашими постійними супутниками стали гуркіт реготу, що доносяться з коробочки радіо і з телевізійних екранів. Ні, зрозуміло це не... регіт трикстера, якому вдалося повернутися живим з Хаосу або перехитрити богів... Це – сурогат, підробка, симулякр» [218].

У багатьох пострадянських культурних текстах центральною фігурою виявляється не трикстер, а культурний герой, завданням якого є стабілізація кордонів (Космос-Хаос, наприклад). Несвідоме тяжіння до стабільності особливо проявляється в ситуації з пострадянським суспільством (яке

періодично відчуває «напади» ностальгії за центром). Трикстер же у сучасних культурних текстах, за визначенням М. Липовецького, «стерилізований». На його думку, «стерилізація» трикстера почалася вже в епоху «застою». Саме в цей час нарівні зі «справжнім» трикстерами з'являються такі «сумні трикстери-ідеалісти» (такі як Деточкін («Бережися автомобіля»), Бузикін («Осінній марафон»)), позбавлені «кінчного віталізму, руйнівних веселощів і тілесної свободи» [126]. Однак все ж сьогодні з трикстером прощатися рано. Існування трикстера відображає постійну присутність нерозв'язних за допомогою звичних моделей і стереотипів протиріч і «чорних дір», які, безумовно, є і всередині пострадянського соціального універсуму. Трикстер як «Чужий» провокує, турбує, жалить. Недоступність «Чужого» виступає як креативна можливість самоідентифікації і саморозвитку. Адже «Своє» конституюється в просторі відповіді на претензії «Чужого». Трикстер завжди являє собою якусь альтернативу «світу», втім, як і сам одеський міф. Старий одеський міф був альтернативою імперським порядкам і ментальності, одеський міф радянського періоду – альтернативою радянському цинізму, сучасний одеський міф – протидія зростаючій глобалізації та нівелюванню міських культурних особливостей і локальної ідентичності. На думку М. Липовецького, важливим завданням радянського трикстера, була саме боротьба з радянським цинізмом, який по суті «і переміг радянський режим» [129]. «Цинічна гра ідеологічними, соціальними і культурними масками до 70-80-м рокам стає загальним способом соціалізації та в кінцевому рахунку вимагає політичної легітимації, що, власне, і призводить до колапсу радянської системи» [129], – зазначає автор. Однак частка цинізму присутня і в сучасному пострадянському суспільстві, не дивлячись на постмодерністську парадигму (постмодернізм – це реакція на «цинічну культуру»). Але протиріччя полягає в тому, що постмодернізм стверджує зняття бінарних опозицій, розмивання меж (а це, як вже відзначалося згубно для трикстера). Трикстер може існувати тільки в разі якогось пролому в

культури, який можна назвати заборною, але якщо проломом назвати відсутність заборон, властиве сучасній культурі, виникає питання, не з'явиться тоді новий тип трикстера, що має об'єктом своїх витівок цю вседозволеність в культурі? Крім того, постмодернізму співзвучні трикстерські підриви опозицій, порушення кордонів, мовній ігри тощо. Трикстер може знову стати затребуваний, коли цинізм влади, з одного боку, нестерпний, а з іншого – нездоланий іншими, політичними або соціальними, методами.

Сьогодні відбуваються складні процеси трансформації героя й антигероя, розмивання чітких меж між ними, виникнення нових гібридних форм. Окрім «стерилізованих» трикстерів, існують нові різновиди та модифікації цього культурного архетипу. Про цей феномен пише і А. Баканурський у статті «Герой та трикстер: комічна інверсія», в якій дійшов висновку «про можливість варіювання частин бінару культурний герой – трикстер, перетворення героя в трикстера і навпаки, а також про об'єднання сакрального і профанного в межах дій одного персонажа» [9, 160]. Отже, «прощатися з трикстером зарано» [126], особливо у сучасній соціокультурній та політичній ситуації, яку яскраво зобразив М. Липовецький у статті «Скромна чарівність російського циніка»: «У контексті... еволюції радянського цинізму «неотрадиціоналістичний поворот» Путіна, про який докладно писали Володимир Дубін і Лев Гудков, набуває особливого відтінку. Хоча його представляють як альтернативу цинізму, цей політичний дискурс сам по собі відверто цинічний...» [127]. Саме через засилля цинізму виникає гостра необхідність у трикстері, котрий постійно пристосовується до дійсності і шукає нових шляхів «виживання в цинічному, суперечливому й малоадекватному світі», перетворюючи парадокси культури на «простір для творчості, гри, самовираження й прояву волі» [199]. Сучасній культурі, дійсно, бракує внутрішньої свободи. І трикстер, зважаючи на його провідну функцію «підривника», є в цьому контексті яскравим утіленням активної творчої енергії, гри, а отже, згідно з постмодерністським дискурсом,

– шляхом до свободи через іронію та сміх. Таким чином, трикстер – надзвичайно мінливий та рухливий міфологічний архетип, що постійно пристосовується до нових умов існування в контексті міської культури.

Очевидно, що поняття «карнавальна культура», одеський міф, «одеськість» і «трикстер» нерозривно пов'язані. Згасання карнавальності тягне за собою кризу міфотворчості та «вимирання» трикстера. Конкретно в Одесі це проявляється процесі комерціалізації «одеського сміху». Так, приміром, Гуморина, що почалася на початку 70-х років як карнавал, перетворилася на прибутковий рядок міського бюджету, стала видовищним шоу, і втратила свою самоцінність. Сьогодні Гуморина справжнім карнавалом вже не є (це симулякр). На думку О. Золотарьової: «...«сміховий імідж» Одеси експлуатується з усе більшою інтенсивністю та економічною вигодою. 2002 рік, схоже став поворотним у використанні з комерційними цілями... міфу про Одесу. «Одесизми», смішні «одеські штучки» виробляються і відтворюються в механізмі конвеєра. «Мерія» Одеси для залучення туристів встановила білборди, що відображають міф про веселе місто. На плакатах міститися соковиті одеські фрази: «Улыбайтесь, Вы таки в Одессе!», «Дышите глубже – море рядом»...» [80]. Багато дослідників приходять до висновку що, сьогодні одеський міф стає об'єктом «купівлі-продажу». Це ж стосується і так званих «одеської мови» і «одеського сміху», невід'ємних ознак «справжнього» одесита, які останнім часом набули значущість найважливішого елемента масової культури («імперії споживання послуг, видовищ, розваг та розваг» [80]).

Трикстеризм, що є специфічною домінантою одеської міської культури, теж стає справою «купівлі-продажу» (в цих умовах трикстер гине, адже для нього як для представника сміхового первня та карнавальності важливий не результат (прагматика), а процес (сама гра)). «Одеський» трикстер може жити повнокровним життям тільки в ситуації «театр для себе» (у розумінні М. Євреїнова). Тому, епохи «відлиги» та «застою» і виявилася для нього такою живильною (на їх фоні розцвів буйним цвітом талант

М. Водяного, що, звичайно, дійсно, був трикстером). «Стерилізовані» ж трикстери є нецікавим та нудними (достатньо згадати, як С. Крупник наприкінці своєї театральної кар'єри, відійшов від звичного та улюбленого всіма одеситами образу трикстера-«підривника» і перетворився на статичного «культурного героя», про що йдеться у третьому розділі нашої роботи).

Висновки до другого розділу

До базових характеристик одеського міського міфу відноситься стійке уявлення про Одесу як про міжнародне перехрестя, європейське та висококультурне місто, де найважливішими маркерами стають: відкритість, толерантність, космополітизм, волелюбність, певне нігілістичне відношення до влади (імперської, радянської тощо), ексцентричність, театральність тощо. З виділеними компонентами одеського міфу співпадають й головні складові «одеськості», що є відповідним типом локальної ідентичності, продуктом цього міфу. Основні особливості міського міфу Одеси, на наш погляд, пов'язані з її принциповою європейськістю, буржуазністю, з певним нігілізмом стосовно держаної ідеології взагалі. Місто сприймає себе «вільним» від жодної влади – від імперської до радянської, плекаючи таким чином специфічне ставлення до значущих для міста цінностей. В радянський період змінюються просторові локуси існування одеського міфу: з центру (Дерибасівська, оперний театр) він переходить в колишні маргінальні зони (Молдованка, Слобідка, Пересип), а потім на рівень дому, двору, Привозу, і звідки в дусі карнавальності (за М. Бахтіним) здійснюється захоплення центру міста периферією. Розвиток сучасного одеського міфу є наріжним каменем нашої роботи. Як і інші міфи мегаполісів, він має ознаки певної історичної конструйованості. На тепер більшою мірою він існує в середовищі «культурних Текстів», ніж суто в повсякденному житті. Це не заперечує існування одеської мови, літератури, але більшою мірою демонструє їх

характер модальності заради збереження ідентичності, ніж живого простору побутування культури. Теперішній одеський міф має характер глобального (одеська діаспора), певною мірою симулятивного, осколкового утворення. Тобто всього того, що притаманне добі постмодерну взагалі. Саме тому більш значущими для існування міста є вибірковість сюжетів та мотивів, локусів та імен. Через це вбачаємо в репертуарі сучасного театру Музкомедії простір побутування і розвитку сучасного одеського міфу, а в просторі театру взагалі – локус його переживання.

На основі цього виявлено три моделі побутування одеського міфу і «одеськості»: 1) «старий» одеський міф; 2) радянський одеський міф; 3) сучасний одеський міф, а також співвіднесено ці моделі і тип локальної ідентичності із специфічними комунікативними локусами – музичними театрами міста. Зіставляючи виділенні моделі одеського міфу з етапами розвитку театрального мистецтва Одеси, доходимо висновку про те, що на ранніх етапах існування міста основною мовою-інтегратором був оперний театр; на етапі буржуазного розвитку міста – театри кабаре, кафешантани, театри мініатюр, невеличкі тимчасові опереткові театри, які на «низовому», повсякденному рівні підтримували розвиток театральності. З радянських часів і до сих пір інтегратором та головним модератором, транслятором та консерватором міського міфу є Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного. Таким чином, перша модель міфу співвідноситься з оперним театром з одного боку і театрами кабаре, кафешантанами тощо (карнавальний прояв міської культури) – з іншого. Друга і третя – з побутуванням і функціонуванням одеського міфу в просторі театру Музичної комедії.

Феномен театральної Одеси, напряду пов'язаний не лише з локусами побутування міської міфології, а і з її сутнісними характеристиками. Це положення ще не було ґрунтовано представлене в науковій літературі. З одного боку, одеській ідентичності, в тому числі і презентованій в міфі, притаманні риси яскравої, до того ж ексцентричної і демонстративної

театральності. З іншого, саме театр в історії міста є локусом розвитку і побутування «живого» міфу, а через те, і певних аспектів культуротворення. Саме театр, і театр музичний, становить простір соціокультурної інтеграції, формування типу локальної ідентичності, практичної космополітичності і етнокультурної толерантності Одеси. Музичність в повсякденному і загальнокультурному житті Одеси з самого початку її існування носить характер маркеру «одеськості». Таким чином, музичний театр є моделлю міського культурного простору і міфу, ключем до розуміння як самого міста, так і характеру одеситів. Він постає в якості інтегратора різнонаціонального населення в суто міську спільноту. Адже тут різномовні конструкти «перетравлюються» у єдине семіотичне і ігрове поле міської культури, стаючи загальним для всіх мешканців південного міста.

Особливі відношення міста з театром розгортаються на різних рівнях існування цих феноменів: від стилю життя і типу особистості, до специфічної одеської публіки, особливої знаковості Одеси в «театральному вимірі» культури (при чому всесвітньої) і одеської театральної критики серед інститутів мистецької рефлексії. При загальній розмитості критеріїв значущості і включеності індивіда в міське культурне середовище, демонстративна театральність і музичність стають маркерами одеської локальної ідентичності. Звідси випливає розвиток певного типу особистості, що персоніфікує в собі «одескість» («справжній» одесит).

Найбільш адекватною одеському міфу фігурою героя видається трикстер (точніше навіть трикстер-медіатор), що є «персоналізацією антисвіту», тісно пов'язаний з карнавальною культурою та уособлює сміхове начало. На основі робіт М. Липовецького, М. Бахтіна, Ю. Чернявської та інших дослідників виведено засадничі риси трикстера (радянського і пострадянського) як головного героя одеського міфу: амбівалентність (подвійність), лімінальність, трансформація крутіства (підступності) і трансгресія в художній жест, зв'язок із сакральним контекстом, деміургічні якості («персоніфікація вибуху»). Важливо зазначити, що одеські трикстери –

не просто порушники соціально прийнятих радянських норм, моральних принципів, ідеологічних табу і заборон, а – чинники творчого «вибуху» через деконструкцію (за М. Липовецьким). В даному ж контексті педалюється і функція трикстера як насмішника (функція сміху) за В. Проппом і Є. Мелетинським. Саме в просторі театру Музкомедії такий трикстер активно функціонував в радянську епоху (що природно для самого жанру оперети/музичної комедії).

Спираючись на дослідження М. Липовецького, визначено поступову тенденцію згасання трикстеризму, нівелювання та «стерилізацію» трикстера в сучасній культурі. На наш погляд, ця проблема пов'язана з децентрацією культури (постмодерністська парадигма), а отже й невідрізненністю маргінесу від «зони комфорту» культури; загальною карнавалізацією останньої (в одеському варіанті – комерціалізацією сміху). Однак трикстер – надзвичайно рухливий міфологічний архетип, що постійно пристосовується до нових умов існування в контексті міської культури. Нові різновиди та модифікації трикстеру можна виявити в образах героїв з вистав Одеського театру музичної комедії, про що йдеться в 3 розділі нашої роботи.

РОЗДІЛ 3

ОДЕСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМ. М. ВОДЯНОГО: МОДЕРАЦІЯ МІСЬКОГО МІФУ

3.1. Міфологізація як форма публічної саморепрезентації Одеського театру музичної комедії

Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного протягом багатьох років є знаковим театром міста, справжнім символом Одеси. «Ті, хто сьогодні відвідують Одеський театр музичної комедії, не мають сумнівів, що цей колектив міг народитися тільки в Одесі і ніяк не в іншому місті, настільки він у своїй виконавській манері одеський...» [48, 219], – зазначається в «Театральній Одесі» В. Голоти. Одною з найпоширеніших міських міфологем є ствердження співприродності Одеської музкомедії і міста в цілому, основою для чого постає не тільки сам жанр оперети з притаманними йому характеристиками яскравої демонстративної жартівливості, а й насамперед особливості суто одеського театру оперети. Певним підґрунтям «одеськості» Музкомедії виявилася давня традиція кафешантанів, кабаре та міських куплетистів, чи не найяскравішим з яких був Л. Утьосов. Відомо, що головний «музоформлювач» одеського міфу Леонід Осипович був також близьким другом, вчителем і наставником М. Водяного. На цьому ґрунті живе і легенда про «народжений в місті» найбільш одеський театр Музкомедії, попри істину його історію.

Колектив театру Музкомедії почав формуватися на базі філармонії у Львові восени 1946 року. Як зазначає Ю. Станішевський, молодіжна за своїм акторським складом Львівська музкомедія, що грала вистави українською мовою, відкрила перший театральний сезон у березні 1947 року. На чолі новоствореного колективу стояли видатні режисери – учні Л. Курбаса, вихованці новаторського театру «Березіль», В. Скляренко і Д. Козачковський, а також майстер музичної режисури І. Гріншпун. Разом

вони створювали сучасний театр, по-новому інтерпретували українську й світову опереткову класику, дбайливо виховували справжніх акторів, у творчості яких органічно поєднувалися слово, пластика, спів і танець. До засновників театру належать і самобутні артисти: М. Водяной, М. Дьоміна, Є. Дембська та інші. Ю. Станішевський підкреслює: «Дуже швидко Музкомедія посіла значне місце в театральному та культурному житті Львова» [194, 41]. В репертуарі театру були «Сільва», «Вільний вітер», «Весела вдова», «Баядера», «Морський вузол», «Весілля в Малинівці» тощо. У 1950 і 1952 роках театр давав гастролі в Одесі, де відразу завоював гарячих шанувальників. Вже тоді він «припав до душі і серця Одесі, яка ніколи не сумує» [216]. А в 1953 році відбулася доленосна подія: за рішенням партійного керівництва Одеський театр Радянської Армії, що пропрацював у місті майже десять років, відправили до Львова, а Львівський театр музичної комедії перевели до Одеси. З політичних міркувань, Західній Україні потрібен був російськомовний театральний колектив, «розрахований на Прикарпатський військовий округ» [194, 41]. Одеса ж, в свою чергу, гостро потребувала на появу у місті свого стаціонарного театру оперети (музичної комедії).

Корифей театру Є. Дембська згадує, як трупу зворушливо проводжали до Одеси. Натовпи львівських прихильників плакали та співали арії з репертуару театру [164, 23]. О. Грабовський пише: «В Одесі на театр чекали. На пероні їх зустрічали квітами і промовами... Першу виставу у новому «порту» прописки дали вже в січні 1954 року. Це був «Вільний вітер», дихаючий морем і романтикою» [50, 17]. На нашу думку, «львівський період» був певною підготовкою до одеської історії театру. Переїхавши до Одеси у грудні 1953 року, театр, вже очолюваний І. Гріншпунем, почав грати російською мовою. Дотримуючись героїко-романтичного напрямку, колектив здійснив яскраві постановки двох оперет одного з найвидатніших композиторів країни – І. Дунаєвського («Вільний вітер» та «Біла акація») й органічно влився в культурне та мистецьке життя Одеси.

Одеса як морський порт автоматично означає відкритість. Однак ця відкритість породжує і певне протиріччя. «З одного боку, одесити пишаються тим, що вони «корінні», але в той же самий час значна частина одеситів залежить від прибульців і завжди залежала від них» [213], – справедливо зазначає Б. Херсонський. Так «прибульці» зі Львова, влаштувавшись в Одесі, долучилися до одеського міфу, стали його невід’ємною частиною та міфорганізуючим первнем в той же самий час. Перифразуючи Р. Барта, одеський міф «викрав» історію цього театру, «поглинув» та «перетравив» її. Колишній львівський театр, завдяки своєму репертуару доволі швидко став «своїм», утвердився у соціокультурному міському середовищі і почав сам створювати міфи про Одесу. Здавалося б, що спільного між Одесою і Львовом, Півднем і Заходом України. Однак між двома такими різними, на перший погляд, містами при уважному розгляді можна віднайти явні точки перетину. Одеса і Львів за своєю ментальністю абсолютно не радянські, а європейські міста. Це «культурні столиці» з надзвичайно глибокими театральними традиціями. Звідси таке спільне захоплення оперою та оперетою (продуктами європейської культури). Ось чому в Одесі, здавалося б, зовсім чужа театральна труппа відчула себе як вдома. Вочевидь, що саме такий театр був необхідний місту як специфічному культурному локусу. Недарма, у 1953 році першою виставою у повоєнній Одесі як новому місці прописки став символічний «Вільний вітер», співзвучний волелюбному, життєрадісному, відкритому, далекому від радянської казенщини і офіціозу місту, яке завжди прагло до свободи (активізувався міф про Одесу як «вільне місто»). Відображена у виставі романтика моря, а також сам легкий, оптимістичний, як одеський характер, жанр оперети відразу забезпечили театру любов і визнання одеситів.

За короткий термін, колишній львівський театр перетворився в істинно одеський і зайняв провідне місце не тільки серед місцевих театрів, але й серед інших театрів СРСР. Так, якщо Оперний – ровесник міста і функціонує майже з самого народження Одеси, уособлюючи «європейскість» та

підтримуючи «планку» елітарної культури цього міста (міф «старої» Одеси), Музкомедія, як відносно молодий театр, акумулює в своїй основі радянську версію одеського міфу (класичний тип «одеськості», артикульований в творах відомих «одеських авторів», радянських пісень «за Одесу», анекдотів, легенд тощо) та сучасну редакцію цього міфу (через переосмислення старого та радянського міфів сьогодні). Як вже зазначалося вище, ці обидва театри відігравали та відіграють значну роль у формуванні та підтриманні меж «одеськості». Музкомедія – музичний театр, де музика – основний засіб комунікації та трансляції міфу. Але музика не будь-яка, а – особлива («своя»), просякнута міським міфом з невід’ємною часткою трикстеризму. Окрім класичних оперет, музичних комедій і мюзиклів (де підтримується «старий» одеський міф, а разом з тим – уявлення про високу культуру, «європейськість» та елітарність міста), в музичний арсенал (палітру) театру дуже органічно вписалися так звані «одеські пісеньки» (як прояв карнавальності). За радянських часів, не звертаючи уваги на посилений ідеологічний тиск, потяг до місцевого (автентичного) мистецтва пробивався крізь усі заборони і перешкоди, і перемагав, адже в пам’яті городян жили спогади про Одесу як Південну столицю. Місто невпинно боролось за збереження своєї яскравої своєрідності («одеськості» як локальної ідентичності). І в першу чергу це відбилося на специфічному жанрі міського фольклору – «одеських пісеньках» («куплетках», «дворових» або «блатних» піснях), що мали сильний вплив клезмеру – традиційної народної музики східноєвропейських євреїв. Подібні пісні склалися і виконувалися місцевими єврейськими артистами на початку ХХ століття. К. Паустовський відзначає: «Мода на пісеньки в Одесі змінювалася часто... Їх співало усе місто. Якщо знати всі ці пісеньки, то можна досить точно відновити хронологію одеських подій» [203, 247]. Вперше такі пісні на грамплатівках були видані в 1930-і роки. Виконував їх відомий одеський композитор, джазмен і куплетист Л. Утьосов. За часів правління М. Хрущова і Л. Брежнєва блатні пісні, в тому числі Л. Утьосова, вже не тиражувалися на

грамплатівках і по радіо не звучали. Вони були офіційно заборонені для публічного виконання і знаходились у «культурному підпіллі». Складати сатиричні пісеньки і виспівувати їх на вилицях міста та за його межами було небезпечно, як і розповідати дотепні і дошкульні одеські анекдоти і смішні історії. Напевно, саме тому в даному контексті Одеська музкомедія і виявилася настільки популярною, адже вона змогла заповнити цю прогалину, стала простором артикуляції саме цього виміру одеського міфу і репрезентації локальної ідентичності. Завдяки творчій діяльності театру, улюблений жанр одеських бульварів практично легалізувався у виставах на одеську тему. Куплети культових героїв, таких як Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло стрімко увірвалися на театральні підмости, а згодом з'явилися і на екранах, завойовуючи ще більшу кількість прихильників. Яскраві ж «зірки» театру, такі як М. Водяной і С. Крупник, були послідовниками Л. Утьосова та продовжували творчу справу видатного артиста-одесита.

Ще один значний комунікативний елемент даного театру – це гумор («одеський сміх», що має зв'язок з карнавальною культурою у розумінні М. Бахтіна, фрондерством та трикстеризмом в загалі, про що ми вже говорили раніше). Одеські жарти, «солоні, як морська хвиля, вільні, як вітер козацького степу, з підтекстом, ніби сторінки Тори» [191, 162], одеський гумор в цілому як відмінна риса характеру городян, що допомагала і допомагає одеситам вижити в самі «чорні часи», є важливою і необхідною «начинкою» вистав Музкомедії. В. Смирнов влучно зазначає: «Заберіть у Одеси вроджене почуття гумору, музикальність... і доведеться, не доведи боже, вигадувати інше ім'я...» [191, 201]. Теж саме можна сказати і про театр Музкомедії. Саме завдяки цим базовим складовим – музика і гумор (що є прямою артикуляцією міського міфу), театр вибудовує свій діалог з глядачем. У свідомості споживачів міфу театр Музкомедії і Одеса повністю співпадають. Як відзначає Т. Чернецька, життєрадісний характер театру схожий з характером самої Одеси, тому їх «шлюбний союз» виявився дуже

щасливим (концепт «театр – чоловік, Одеса – дружина») [215]. Своєрідною ініціацією – посвяченням у одесити для театру і його трупи стала легендарна оперета «Біла акація» (1956) І. Гріншпуна на музику І. Дунаєвського, про що більш докладно йтиметься у підрозділі 3.3. Зараз лише зазначимо, що саме ця вистава є «візитівкою» Музкомедії, а «Пісня про Одесу» з «Білої акації» – не тільки програмною мелодією самого театру, а й – головними позивними міста. У 2011 році цю пісню визнали офіційним гімном Одеси. Сьогодні вона звучить у міських курантах (на будівлі Міської ради Одеси на Приморському бульварі) та в символічному місті зустрічі та прощання з Одесою – міському залізничному вокалі. Як слушно відзначає український театрознавець Ю. Станішевський: «Оперета – улюблений театр одеситів. Щогодини міські куранти грають задушевну мелодію І. Дунаєвського із славнозвісної вистави театру «Біла акація»... Оперета – гордість одеситів, бо у багатьох саме з нею пов'язано чимало прекрасних спогадів... Кожне покоління знаходило в цьому унікальному театрі щось нове, цікаве й важливе для себе...» [194, 41].

Варто зазначити, що одеська публіка націлена на особливу, специфічну форму («обгортку») творів мистецтва. Якщо ми звернемося до вже «канонічних» текстів одеських класиків, то знайдемо явне підтвердження цієї тези. В них навіть неприємні речі подаються з легкістю, гумором, іронією та самоіронією (чисто по-одеськи). Не будемо перераховувати подібні численні сцени з бабелівських оповідань про Одесу, чимало їх й у І. Ільфа і Є. Петрова, Л. Утьосова («Спасибі серце»), зустрічаються вони і в творчості наших сучасників: М. Жванецького («Як жартують в Одесі»), Г. Голубенко («Руде місто») та інших. Іронічно, легко, яскраво, оптимістично тощо – саме таку традиційну «упаковку» одеська публіка любить, адже в ній віддзеркалюються риси «одеськості». У зв'язку з цим сьогоднішня примадонна Музкомедії О. Оганезова (Оганезова-Григоренко) на основі власного досвіду та багаторічної праці в театрі зробила цікавий умовивід, з яким ми повністю погоджуємося: «Мова жанру цього театру найдемократичніша і гнучка, спрямована на вирішення серйозних проблем несерйозними методами...

Власне сама специфіка жанру (музична комедія) збіглася з ментальністю одеситів. Одеса звикла переживати навіть трагедію, жартуючи і сміючись (як співається в улюбленій пісні Л. Утьосова «Ти одесит, Мішка...»). Для одеської публіки дуже важлива ця оптимістична і навіть часом жартівлива форма творів...Теми можуть бути різними. І театр Музкомедії це доводив протягом усієї своєї історії: до якого матеріалу тільки не зверталися... Але найголовніше – це як подати. І в цьому театр досяг успіху. Подача – виключно одеська...Саме тому цей театр був і є символом міста» [94].

Не менш цікавим виявляється і спостереження співробітника Одеського літературного музею О. Каракіної, яка відзначила, що навіть стіни старої театральної будівлі на Грецькій, 48 спонукали Музкомедію до подібного світосприйняття. Відомо, що це приміщення будувалося спеціально для Літ-Арт клубу. Після того, як Жовтневий переворот «перетасував всі карти», на сцені цього будинку з успіхом працював єврейський театр – яскравий виразник одеської інтелігенції (контркультура). Єврейський театр було закрито в кінці тридцятих років ХХ століття. А опереткова трупа, привезена зі Львова, за словами О. Каракіної, відчувши «еманацію», що витікала від самих стін будівлі, швидко «ободесилася», і «стала видавати на-гора продукцію, зазначену знаком здорового одеського цинізму, суть якого зводилася до того, що краще бути багатим і здоровим, ніж бідним, хворим і політично грамотним» [103]. У ряди колишньої львівської трупи Музкомедії влилися й місцеві одеські артисти, багато з котрих в довоєнні та після воєнні роки пропрацювали в старому Одеському театрі оперети, що незабаром розпався (про це вже йшлося в підрозділі 2.2. нашої роботи). Серед артистів, що долучилися до трупи Музкомедії були: О. Гловацька, М. Дашкевський, Б. Боровський, В. Применко та інші. Зі Свердловського театру музичної комедії (який мав репутацію театру «в заслани») в Одеську Музкомедію трохи пізніше перейшли працювати В. Алоїн, Ю. Осипов, Л. Сатосова. Таким чином, усі три джерела, на основі

яких формувався «кістяк» трупі Одеської музкомедії, були за своєю природою виразниками неофіційного дискурсу (антирадянського).

З самого початку «одеського» періоду існування Музкомедії була притаманна спрямованість на новацію, наполегливу творчу роботу. Саме через це довкола молодого театру гуртувалися самобутні композитори і драматурги, адже керівництво і насамперед невгамовний шукач нових шляхів у «легкому жанрі» І. Гріншпун були готові до експерименту та конструктивної критики. Театр поступово ставав «творчою лабораторією» сучасної оперети, залучаючи до активної співпраці видатних композиторів з Одеси, Києва та Львова. Так з'явилися в репертуарі оперети О. Сандлера «Даруйте коханим тюльпани» і «Наречені не повинні плакати», В. Рождественського «За двома зайцями», А. Кос-Анатольського «Весняні грози», що вперше побачили світло рампи саме на одеській сцені. Театрові віддавали свої нові музичні комедії відомі радянські композитори Д. Шостакович, В. Соловйов-Сєдой, К. Лістов, Т. Хренніков, знаючи, що їх твори знайдуть переконливе й оригінальне сценічне втілення, що в них гратимуть першокласні артисти. Серед прем'єр було чимало блискучих трактувань класичних оперет Й. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, І. Кальана. Однак червоною ниткою крізь весь репертуар йшли зворушливі поетичні вистави про рідне місто. Ці вистави спеціально створювалися саме для цього театру, що робило репертуар Одеської музкомедії таким унікальним та неповторним у порівнянні з репертуарами інших театрів (як на рівні міста, так і всього колишнього СРСР).

«Львівське минуле» театру розчинилося під впливом одеського міфу. Про цей театр з гордістю стали говорити «наш». Сам М. Водяной якось зізнався: «Ми розуміли, що повинні будувати театр, гідний міста... Зрозуміти місто, значить, зрозуміти людей... Я зрозумів, що Одеса – талановите місто, де живуть люди радісного світогляду. Одесити повірили в нас... Ця довіра зобов'язувала. Театр став справою всього міста. Престиж театру – престиж Одеси. І якщо інтереси театру для багатьох акторів стали особистими... то в

цьому перш за все «винне» місто. Пізніше я усвідомив, що більшість образів, які принесли мені радість творчого задоволення, створено на матеріалі нашого міста...» [140]. Численні критики вважають, що М. Водяной грав одеситів максимально тактовно, адже в його героях не було «одесизмів», нічого від «Жори». Як зазначає В. Максименко, через стійку стереотипну уяву про «одеську екзотику», гості міста нерідко розчаровувалися, зустрічаючи і в самій Одесі, і на одеській сцені «нормальних людей, що цінують гумор, але не фонтанують дотепами на кожному кроці...» [140]. Театр Музкомедії у цьому роді був показовим. В своїй діяльності він раз і назавжди відмовився від «одеського жаргону», ідучи більш складним творчим шляхом, намагаючись розкривати суть персонажів (одеський характер), а не імітувати зовнішнє, зміцнюючи стереотипи поверхневої свідомості [140]. Підкреслимо, «одеськість» – це цілий спосіб мислення, особлива «картина світу», а не звичайна клоунада. Сам Водяной на якомусь інтуїтивному рівні це добре відчував і коментував ситуацію так: «Мені приходилося чути, що мої герої менш «одесити», ніж в інших театрах. Я сприймаю це як комплімент, бо у багатьох виробився «загально одеський» стандарт, за яким штампуються персонажі... На сцені ходять блюзніри, які розмовляють варварською мовою, на якій в Одесі вже не розмовляють. Я відмовився від таких схем» [140]. «Одесити» М. Водяного так як і «одесити» інших відомих артистів театру були справжніми живими персонажами, сучасниками глядачів, а не трафаретними, застиглими героями. Головним адресатом та авторитетним «критиком» цих образів був саме місцевий глядач (більш детально ми розглядаємо це у статті ««Одеська тема» в репертуарі театру музичної комедії ім. М. Водяного» [155]).

За якістю, ексклюзивністю та оригінальністю вистав, рівнем підготовки та професіоналізму трупі Одеський театр музичної комедії був одним із лідерів Союзу, часто випереджаючи своїх головних конкурентів – Театри Московської та Свердловської оперети. Свій фірмовий неповторний почерк Одеський театр здобув завдяки постійним творчим пошукам. Особливо

яскраво це проявилось в експериментах з тематикою вистав (педальовання одеської теми) і жанрами (оперета – музична комедія – мюзикл). За одеситами у радянські часи міцно закріпився титул «першості» («першопрохідці», «піонери в жанрі»). Одеський театр Музкомедії – театр-трикстер, театр-«підривник» (триктеризм з його культуртрегерською місією, як ми встановили, – одна з головних рис справжнього одесита, а отже – й істинно одеського театру). Одеський театр музичної комедії не вписувався в усталені радянські шаблони і рамки. Зауважимо, що жанри і теми, з якими він працював, дозволяли йому це.

З приходом головного режисера М. Ошеровського в середині 60-х років театр продовжував творчі експерименти та поступово відійшов від класичної оперети (на якій спеціалізувалися усі інші подібного роду театри Союзу, що працювали в цьому жанрі). Замість цього він сконцентрувався на музичній комедії, пізніше (ближче до середини 70-х років – на мюзиклі, який більше відповідав запитам епохи, однак, не сприймався радянською владою і був навіть деякий час заборонений). Власне, і сам жанр оперети (попередник музичної комедії та мюзиклу) також «був не в пошані у влади, яка вважала його «ідеологічно шкідливим»» [4]. Сама ж музична комедія як жанр, виникла вимушено: «Після революції опереткові вистави обкладали великими податками, а комедійні – ні, ось і вирішили говорити «музична комедія»...Закріпленню цього терміну сприяло і те, що так легше було відхрещуватися від «гріхів первородства»: мовляв, у них (на Заході) була оперета, а у нас (в СРСР) – музична комедія» [138]. Хоча деякі дослідники часом змішують поняття «оперета» та «музична комедія» (М. Янковський, Г. Ярон), треба прояснити певну різницю. Як самостійний жанр музична комедія виникла на рубежі XIX – XX ст. і утвердилася до середини XX ст. На відміну від оперети, музика в музичній комедії (як в музично-сценічному творі на комедійній основі) не так тісно пов'язана з розвитком дії, в ній рідкісні розгорнуті музичні сцени з переплетенням ансамблів, сольних арій, хорів. Особливо характерно для цього використання різноманітних пісенних

жанрів (ліричні, побутові пісні естрадного, народного характеру, зонги) і побутового танцю. Радянська музична комедія розвивалася на основі традицій народно-побутової комедії і фарсу, комічної опери, водевілю і західноєвропейської класичної оперети. Її становлення тісно пов'язане з боротьбою проти засилля розважальності і штампів нововіденської оперети [77]. Підкреслимо, значна частина саме «одеського репертуару» театру Музкомедії ніколи б за жанровими характеристиками не вписалася б тільки у вузькі рамки оперети, тому спостерігається активне залучення музичної комедії та мюзиклу. Останій як жанр народився в Америці в першій половині ХХ століття. Основні жанрово-стильові особливості мюзиклу, визначає К. Станіславська, звертаючи увагу на принципову демократичність, сучасність, пластичність, синтетичність цього жанру [192, 181-184]. За думкою авторки, «театральність як особлива естетична природа, синкретичність як внутрішня мистецька організація та видовищність як важлива комунікаційна властивість жанру» [192, 185] є ключовими ознаками мюзиклу. Саме ці ознаки, на наш погляд, забезпечують одному з найкомунікативніших, найгнучкіших та найрухливіших жанрів музичного театру таку прихильність з боку одеського глядача (сама Одеса, про що вже йшлося вище, за своїм характером, типом міської локальної ідентичності дуже нагадує демократичні, толерантні, космополітичні американські міста).

Недарма головний режисер Музкомедії М. Ошеровський проявляв неабиякий інтерес до мюзиклу, який як жанр «західного» (буржуазного) мистецтва всіляко заборонявся радянською владою. По суті, його режисура була націлена на прорив і йшла шляхом певного опору загальній системі штампів, норм та табу. В цей період Одеський театр музичної комедії став «театральною лабораторією», постійно експериментував з жанрами і темами вистав. Один із сучасних творчих лідерів театру, народний артист України В. Фролов з гордістю згадує ці часи: «Ми не були схожі ні на один театр Радянського Союзу (а ні на Московський, а ні на Свердловський театр). У нас було своє обличчя! Для того щоб стати символом міста, звичайно, треба щоб

було мати вистави про це місто. Перш за все, «одеським» цей театр став по суті, коли зіграли «Білу акацію»... Після цього спектаклю було ще дуже багато вистав: «Даруйте коханим тюльпани», «Дівчата не повинні плакати», «Чорноморський вогник», «Одеса – моє місто рідне» (вистава-огляд), «Весела історія», знаменита трилогія М. Ошеровського, «Одеські лимани», «Старі будинки»... Більшість із них була поставлена вперше! І тільки потім після нас ці вистави з'являлися в репертуарах інших театрів» [95].

Майже п'ятнадцять років Одеську оперету очолював І. Гріншпун, займаючи посаду головного режисеру Музкомедії з 1946 по 1960 рік. Стільки ж часу нею керував М. Ошеровський (1962-1977), розкриваючи нові грані акторських особистостей й насамперед М. Водяного, який був окрасою і мистецькою вершиною усіх його винахідливих постановок. Сучасний і самобутній режисер продовжив традиції колективу, звернувся до втілення злободенних оперет, а також до сміливої інтерпретації американських мюзиклів (що зовсім не заохочувалося радянською владою). Він перший почав утверджувати жанр «радянського» мюзиклу, співпрацюючи з українськими, російськими та грузинськими композиторами. В усіх виставах найцікавіші ролі грав «гранично музикальний, наснажений теплим, задушевним гумором» М. Водяной, створюючи разом з головним режисером свої неповторні акторські шедеври. Для всіх артистів театру М. Ошеровський знаходив цікаву роботу, з кожним багато працював, підтримуючи обдаровану молодь. Проте, як зазначають критики, «кращі вистави він ставив «на Водяного» [194, 42]. Перлиною репертуару стала знаменита трилогія М. Ошеровського про Одесу, її славу історію та сьогодення (героїко-романтичні оперети «На світанку», «Четверо з вулиці Жанни» О. Сандлера та «Біля рідного причалу» В. Соловйова-Сєдого). М. Ошеровський ніколи не приховував свого інтересу до одеської теми. Навпаки, він постійно підкреслював, що хоче «побудувати справді одеський театр» [124] і йому це добре вдавалося. Зауважимо, що «побудова» «справді одеського театру»

розпочалась ще І. Гріншпуном і була підхоплена та надалі розвинута М. Ошеровським.

Безумовно, тою чи іншою мірою всі одеські театри зверталися до одеської теми. Наприклад, Оперний поставив «Біліє парус...», Російський – «Всього 13 місяців» («Пушкін в Одесі»), Український – «Гамбрінус». Але Музкомедія, вочевидь, випереджала колег і кількісно, і якісно. Погодимося з В.Максименко: «Такий титул можна заслужити тільки творчою працею. Театр оперети – символ міста, де він прописаний не тільки за формою, а й по суті свого мистецтва... цей театр, як жоден інший, тісно пов'язаний з містом і характером жанру... і творчою практикою, що відбиває одеські сюжети, що реалізує контакти з одеськими драматургами, лібреттистами, композиторами» [140]. Одним із фундаментальних положень нашої роботи є те, що театр Музичної комедії генетично найщільніше злитий з одеським міфом, і саме це, в порівнянні з іншими театрами, надало йому певної переваги, зробило його таким унікальним, своєрідним в культурному просторі міста (і не тільки міста, адже слава цього театру вийшла за кордони Одеси: він був популярним в усьому колишньому СРСР). Як типовий продукт міської культури, виготовлений на специфічній одеській «заквасці», саме цей театр (в сприйнятті одеситів як «свій», «рідний» театр) набув можливості бути модератором одеського міфу та одним з важливих чинників локальної ідентичності. Адже саме цей театр як культурний інститут через одеський міф сприяв і продовжує сприяти конструюванню, трансляції та збереженню локальної ідентичності («одеськості»), виходячи із загальноприйнятих уявлень («міське уявне») про Одесу і одеситів.

В очах споживачів міфу (не тільки одеситів, але і мешканців інших міст) театр Музкомедії вже після успіху славнозвісної «Білої акації» назавжди став означати «одеськість» і асоціюватися зі специфічним одеським колоритом. Відомо, що відразу ж після гучної прем'єри «Білої акації», театр вирушив з гастролями до Москви (зазначимо, що в Московській опереті теж була своя версія «Білої акації», яка, за думкою багатьох критиків і глядачів

значно програвала одеській). З приводу московських гастролей театру музичний критик О. Грошева згадувала: «Вистава так сподобалася тодішньому міністрові культури, що він навіть висловив намір... перевести театр до Москви!» На щастя і для нашого міста і для театру, цей план не був реалізований. Не можна відривати Антея від землі, а одеський ґрунт виявився для театру музичної комедії дуже плідним» [165]. Безумовно, тут проявляється типова міфологізація (міфічне повідомлення, побудоване за допомогою іншого). Міф спирається на систему очікувань адресата. Споживаючи міфічне повідомлення, адресат твердо засвоює, що тільки на благодатному одеському ґрунті, який породив цей театр, він (тобто театр) може досягти свого найвищого розквіту. Численні вистави театру музичної комедії на одеську тему в Одесі та за її межами не тільки підтримували його імідж («самий одеський театр»), але й несли в собі нові міфи про Одесу. До того ж, в межах одеського міського міфу цілком прийнятно для його носіїв з легкістю вірити в те, що театр запросили до першої столиці держави, а він – як жива «істота» (справжній трикстер) знехтував цієї пропозицією заради Південної столиці. І зовсім неважливо, чи насправді збирався міністр культури здійснювати такий перевід. Значимим є самий жест, що відповідає духу «одеськості».

Одеську оперету часто запрошувати на гастролі до Москви, і кожний виступ колективу викликав захоплені відгуки критиків і величезний інтерес публіки. Гастрольні вистави проходили при аншлагах. До речі, і в самій Одесі потрапити до театру було дуже важко, квитки розкуповувалися за кілька місяців наперед. У 70-80 ті роки театр дуже радо приймали в усіх куточках СРСР. Як зазначає Ю. Станішевський, «тріумфальні гастролі колективу в Москві та Петербурзі викликали захоплення критиків і глядачів. Театр мав своє неповторне художнє обличчя, свій оригінальний репертуар, блискучий акторський ансамбль, в якому сяяли могутні таланти неперевершених майстрів жанру, справжніх універсальних артистів...» [194, 41]. На нашу думку, одесити особливо відчують себе саме одеситами,

виходячи за межі своєї «ойкумени», стикаючись з «іншими» (тобто не одеситами). Саме за межами Одеси, комуні куючи з іншими локальними ідентичностями, «одеськість» проявляється в повній мірі. Гастролі – кращий привід відчутти це. За радянських часів Одеській музкомедії аплодували стоячи Москва, Ленінград, Київ, Рига, Таллінн, Баку та інші міста. Варто було його імені з'явитися на афіші, як аншлаґ був забезпечений. Ю. Станішевський пише: «Існував своєрідний культ Водяного і культ улюбленого театру. Одесити, які обожнювали своє місто – свою коштовну «перлину біля моря», справедливо говорили, що величезний красень оперний театр – емблема Одеси, а оперета – її музична душа. На прем'єри театру завжди приїздили відомі критики і столичні журналісти, про вистави широко писала центральна преса» [194, 42].

Очевидна сакралізація та ритуалізація відвідування цього театру за радянські часи через його модеративні властивості в комунікативному просторі міста. О. Каракіна слушно зазначає: «Чим була оперета для Одеси якихось тридцять років тому? Фірмової маркою, відмітним знаком, найвидатнішим театром міста... У ті часи кращими голосами країни міг похвалитися театр Московської музичної комедії. З оперетою столичної змагалася оперета Свердловська. Але ось одеська – це була, так би мовити, особлива стаття. Поза конкуренцією» [102]. Багато одеситів сьогодні згадують, наскільки складно було роздобути квитки на виставу за участю М. Водяного та інших «зірок» трупи через постійні аншлаґи (особливо на прем'єрні покази). Однією з форм «винагороди» за «ударну працю» в цей період було «заохочення» квітками в Музкомедію на виробництві (особливо для міської інтелігенції). І це цінувалося вище ніж грошова премія. «Прізвища Водяного, Дембської, Дьоміної, Сатосової, Крупника, Дінова, Силіна... вимовлялися з придилом. Наслідувати голос Михайла Водяного вважалося хорошим тоном. А запросити його на весілля або на день народження – верхи життєвого успіху» [102], – пише О. Каракіна. Авторка також детально описує поведінку одеської публіки та особливу ритуальну

культуру (ритуал як артикуляція міфу), що склалася навколо феномена театр Музкомедії в радянські роки: «Ще складніше було вибрати одяг... Що там задрипані москвичі, які йдуть в свої «Современник» і «Ленком» прямо з роботи, в светрах і польських джинсиках! На прем'єру <в Музкомедію – Г.Н.> потрібно було прийти одягненим...Тому фойє і вестибюлі театру в день прем'єри являли кращі зразки мод...Публіка іскрилася, блищала, сяяла, «несла себе»... Публіка, що складається з міської верхівки... перших і других секретарів, замів і заступників, директорів магазинів, цеховиків-діловарів, перукарок, «морячок», зубних лікарів... Миготів в натовпі народ простіше і бідніше – педагоги, роботяги, бухгалтера... інженери. Загалом, зрозуміло, що вся Одеса поривалася на вистави музичної комедії – на людей подивитися і себе заодно показати. Оперний або Російський театри лише зрідка могли похвалитися таким напливом публіки. А оперета – практично щодня. Розкупувалися і вхідні, «стоячі» квитки (за троячку потім можна було отримати у капельдинера стілець)...» [102]. Вочевидь, що саме цей театр був важливим центром соціокультурної комунікації у цей час.

На межі 70–80-х років (1979-1984) М. Водяной став директором театру. До нього цю посаду займали в різні роки М. Подшибіткін (перший художній керівник з 1947 до 1949) та заслужений діяч мистецтв України Д. Островський (1949-1979), які також внесли чималий вклад у розвиток театру. Переломним моментом в історії Музкомедії (та й по суті всієї театральної Одеси) стала смерть М. Водяного у 1987 році. Через деякий час дуже символічними виявилися вихід в світ оригінальної вистави, присвяченій пам'яті артиста – «Бал на честь короля» (1993) та присвоєння самому театру Музкомедії в 1995 році імені Водяного. Вистава «Бал на честь короля» була створена за ініціативою наступного директору театру (1988-2001) Е. Римашевського, який прийшов на зміну художньому керівнику Р. Цуркану (1984-1988). До речі, саме з цією виставою трупа вирушила на гастролі до Америки, але же в 2003 році з новим директором театру О. Редько (з 2001 – по теперішній час).

Однак до всіх цих подій, направлених на увічнення та вшанування пам'яті великого майстра сцени і «справжнього» одесита М. Водяного, а також тріумфальних гастролей театру Музкомедії в Америці, був ще один цікавий епізод, який важливий для розкриття модеративного значення театру в розвитку міського міфу. Це стосується значного успіху муніципального театру «Рішельє», історія якого дуже тісно переплетена з Музкомедією. По суті, саме цей маленький театр, що з'явився на світ за рахунок сил одних з провідних артистів Музкомедії (Л. Сатосова, С. Крупник, В. Барда-Склярєнко, Г. Жадушкіна, А. Туні та інші), здійснив перші гастролі в Америку на початку 90-х років. На жаль, сьогодні в письмових джерелах можна знайти лише вкрай мізерні відомості про діяльність цього театру (зокрема про його згадані гастролі). Тому в рамках інтерв'ю із середнім поколінням артистів театру Музкомедії (О. Оганезова, О. Школьник, що співпрацювали з «Рішельє» (див. Додаток В)) ми дізналися про історію, вистави та гастролі цього театру. Театр «Рішельє» був створений в 1989 році з ініціативи режисера Ю. Гріншпуна (сина І. Гріншпуна) та драматурга Г. Голубенко, які його і очолили. У новий театр перейшли працювати багато відомих артистів Музкомедії. У цей період сама Музкомедія після смерті М. Водяного переживала період певної творчої кризи, що була викликана не тільки відходом із життя творчого лідера театру, а й загальною адміністративною, і фінансовою, й ідеологічною дезорганізацією в зв'язку з процесом розпаду всієї системи СРСР. Стався творчий розкол трупи. Частина артистів пішла за молодим талановитим режисером Ю. Гріншпуном в новий театр (їх почали називати «гріншпунци»). Але цей новий театр не був стаціонарним. Доводилося орендувати приміщення то в «Будинку актора», то в Українському, то в Російському театрах і вести «напівкочовий спосіб життя» [94]. Вистави цього театру («Королева Молдованки», «Тихо, ша, ми їдемо до США», «Жахливий шум над будинком у Гудзона» тощо) повністю віддзеркалювали міфологічну Одесу і одеситів тієї епохи. Вони були щиро здобрені місцевим колоритом, оптимізмом, гумором і любов'ю до життя і

рідного міста, які завжди рятували одеситів, в найскладніші часи. Взагалі, у моменти кризи та трансформації тяжіння до локального міфу збільшується. Саме це визначило такий успіх «Рішельє» на початку 90-х років, причому не тільки в Одесі, але й за її межами (Ізраїль, США, Германія та інші країни масової еміграції одеситів). Театр педальював актуальну тему одеської еміграції та звертався до ностальгічних мотивів (туга емігрантів за Одесою).

«Рішельє» прожив яскраве, але коротке життя. В силу фінансових, політичних та інших обставин він просто перестав існувати. Однак його вистави на одеську тему (шоу, ревію, капусники) користувалися в Одесі та за її межами великою популярністю. Безумовно, «Рішельє» був певним зосередженням одеського міфу (хоча й дещо комерціалізованим, що, зазначимо, не суперечить основам існування сучасного одеського міфу). Він заповнював порожнечу, яка виникла з відходом з життя М. Водяного, що, в свою чергу, спричинило зникнення з репертуару Музкомедії багатьох вистав на одеську тему, в яких грав Майстер. Таким чином, поки в театрі музичної комедії відбувався процес трансформації репертуару, маленький театр «Рішельє» тимчасово виконував функції модератора одеського міфу.

З 2000-х рр.. почалася нова сторінка в історії Музкомедії. Трансформація репертуару, перші масштабні гастролі в 2003 році в Америку і потужний процес комерціалізації одеського міфу («міф на експорт») та брендизації самого театру (через рекламу, інформацію в СМІ, соціальних мережах, виступи на позатеатрових майданчиках). До речі, деякі артисти театру запрошувалися в Америку зі своєю сольною програмою. Це стосується в першу чергу зіркового подружжя – Володимира і Вікторії Фролових, які завжди асоціювалися з неповторним одеським колоритом. В. Фролова згадує їх перший виїзд в Америку у 1989 році: «З особливим трепетом чекали на нас наші емігранти в США. Ми виступали в ресторані «Метрополь» в Нью-Йорці. Привезли свою творчу програму «Є місто, яке...»...огляд на одеську тему...Згадували «одеські історії», розповідали анекдоти...Публіка просто вибухала від захвату...» [90]. Трохи пізніше вже у

1990 році в вересні Фролови виступали з цією ж програмою в ресторанах «Національ» і «Білі ночі» в Філадельфії. Були в Нью-Йорці, Вашингтоні, Атлантик-Сіті, Бостоні. А у 2001 році зробили другу частину «Є місто, яке...» (повна назва: «Є місто, яке я бачу уві сні або Брайтон-Біч ріг Дерибасівської»). Це була музично-ностальгічна фантазія, написана Е. Каменецким і О. Тарасуль. У 2000-2002 роках зіркове подружжя стало почесними гостями на фестивалі «Дні Одеси в Нью-Йорку», де виступило в театрі видатному «Міленіум» [90].

У 2003 році відбулися наймасштабніші гастролі театру Музкомедії в США з виставою «Бал на честь короля». Були привезені навіть декорації. Артисти виступали традиційно в театрі «Міленіум», який знаходиться на Брайтон-Біч. Тут, на Брайтоні, що називають «Маленькою Одесою», в затишному театрі «Мілленіум» часто виступають артисти з Росії, України, інших країн колишнього СНД. Однак з особливим хвилюванням зустрічають глядачі саме одеських артистів. Критика та глядачі були сповнені ностальгією за театром і атмосферою Одеси часів М. Водяного: «Двадцять п'ять артистів одеського театру, очолюваного директором...принесли глядачам величезну радість. Ми ніби знову зустрілися з видатним артистом Михайлом Водяним...»[83]. Одеський театр музичної комедії показав «Бал на честь короля» також в столиці США – Вашингтоні, в містах Клівленді, Філадельфії та Чикаго. Всі виступи пройшли з аншлагами. Зі спогадів одного з корифеїв театру – Є. Дембської про гастролі в США 2003 року: «Мене навіть просили підійти до каси, щоб всі бачили і точно знали, що приїхала Одеська оперета... в залі кожен мій вихід зустрічали оплесками (як і в Одесі), вставали з місць...»[91]. Відомо також, що на гастролях в США, В. Фролов почув від колишніх одеситів, авторитетних акторів: «Володя, ви наші осколки, осколки того легендарного театру» [95]. Дійсно, В. Фролов та багато інших талановитих артистів трупи, про яких докладніше йдеться в підрозділі 3.2., – спадкоємці «того легендарного театру», який завжди був і буде асоціюватися з містом і його міфом.

У 2006 році театру Музкомедії присвоєно статус академічного. Сьогодні колектив театру успішно очолюють: директор – заслужений працівник культури України О. Редько, головний режисер – заслужений діяч мистецтв Росії В. Подгородинський (з 2014 року). Ю. Станішевський справедливо відзначає: «Завдяки енергії, самовідданій праці О. Редько й усього значно «омолодженого» колективу театр живе,... прагне збагачувати й оновлювати власні традиції... попри всі проблеми й економічні негаразди напружено працює... шукає шляхи розвитку й оновлення своїх славних традицій...» [194, 42]. Керівництво театру проводить тонку художню та менеджерську роботу, що направлена на збереження та збагачення традицій цього театру. Щирі одесити та патріоти рідного міста О. Редько і В. Подгородинський намагаються втримати неповторне обличчя Музкомедії. Те, що це театр «зі справжнім одеським лицем» не викликає жодних сумнівів. У 2003 році відзначався піввіковий ювілей театру в Одесі. Цікаво, що святковий концерт з цього приводу називався «Золоте весілля». О.Редько прокоментувала це так: «Шлюбний союз Театру музичної комедії з Одесою, слава Богу, виявився міцним і гарної якості... Одесити полюбили театр, люблять і зараз» [27]. Вочевидь, міфологізація на рівні родинної близькості театру з Одесою («дитина-мати», «чоловік-дружина», що ми зустрічали і раніше у відгуках О. Грошевої, Т. Чернецької та інших) є основою саморепрезентації театру в комунікативному просторі міста. О. Редько постійно наголошує на «одеськості» цього театру, адже театр пускає глибоке коріння в ґрунт історії розвитку міста, яке багате своєю літературною, пісенною спадщиною і безліччю найтонших нюансів, характерних тільки Одесі – специфічна мова і темперамент, тонкий гумор тощо [86]. Багато в чому завдяки Одеському театру музичної комедії, і в XXI столітті одеський міф все ще живий. На думку самих працівників театру (як творчого колективу, так і управлінської частини), театр завжди прагнув говорити про Одесу. Прислухаючись, і спостерігаючи за містом, використовуючи нову драматургію одеських авторів, режисери разом із акторами намагаються на

сцені передати характер улюбленого міста. А для цього треба дуже тонко відчувати це місто, адже в Одесі на все в цьому світі є своя думка (це, до речі, одна з характеристик міфологізованої ідентичності міста). Саме тому переважна більшість вистав на одеську тему створено саме одеситами (або хоча б тими, хто жив в Одесі) для одеситів.

Своєрідним міським фрондизмом і особливістю в репертуарній політиці Музкомедії є вірність одеській темі (особливо за радянських часів), чого ми не зустрінемо в жодному такого спрямування театрі світу, крім парижських. Власне, завдяки специфіці свого репертуару, театр Музкомедії і завоював право бути одним із символів Одеси, думати і говорити зі своїм глядачем однією мовою. Із виникненням нових культурних парадигм, хоч і модифікується театральний репертуар в аспекті висвітлення «одеськості» і її проявів, але не змінюється спрямованість на модерацію міської ідентичності: тепер це частіше звернення до «великої» локальної історії, як от «Граф Воронцов» (В. Подгородинський), «Хаджибей або Любов до 3000 апельсинів» (Г. Ковтун), відновлена версія «Білої акації» (В. Подгородинський). В. Подгородинського і Г. Ковтуна в театрі вже давно вважають «своїми» режисерами. Рідкісне поєднання музичного таланту і режисерського обдарування постановників, які відрізняються своїми унікальними мистецькими почерками, дозволяє їм створювати театральні твори з довгими і щасливими сценічними долями. Біографії цих двох режисерів – неповторний і в той же час типовий творчий шлях талановитого одесита. З цього приводу процитуємо слова С. Песчанської: «Народилися – вчилися – поїхали – творили – створили – прославилися. Такий набір дієслів постійно зустрічається в нарисах про знаменитих одеситів...» [171]. Обидва режисери народилися в Одесі, але отримали визнання закордоном. Плідна праця Музкомедії та В. Подгородинського розпочалася ще наприкінці 90-х роках... В 2014 році він став художнім керівником театру. Г. Ковтун розпочав своє співробітництво з театром на початку 2000-х. В своїх виставах обидва режисера намагаються актуалізувати «одеськість». В інтерв'ю Г. Ковтун

говорить про Одесу, як про «геніальне місто, дивовижне місто, що народжує стільки талантів...» [65]. А на наше запитання про роль міста у творчому становленні В. Подгородинський відповідає так: «Я наситився цим повітрям, енергетикою Одеси і донині живу на цьому паливі» [85]. Як бачимо, одеський міф надихав, і продовжує надихати багатьох творчих людей. Інтерес до нього не згасає. Мотиви і теми минулого Одеси постійно переосмислюються сучасністю. Постмодерн зобов'язує по-новому поглянути на історію. Зрозуміло, що процес трансформації репертуару йде і понині. Але вже цілком очевидні нові вдалі тренди в діяльності театру.

У травні 2016 року відбулися перші масштабні гастролі театру після майже тринадцятирічної перерви (маємо на увазі, американські гастролі у 2003 р.). Театр поїхав до Ізраїлю з виставою «Мойсей» (24 травня – Ашдод, 25 травня – Тель-Авів, 27 травня – Хайфа). Запропонував ідею таких масштабних гастролей (виїхало 60 чоловік – трупа театру, організатори тощо) ізраїльський продюсер Н. Барський. Він зробив запрошення колективу та взяв на себе певні витрати. Місцева публіка (серед якої було багато вихідців з Одеси) приймала артистів театру з великим захопленням.

Сучасні інтерактивні флешмоби (точніше навіть «арт-моби» чи «моб-арти» [192, 100], за К. Станіславською) та різноманітні творчі акції театру просто неба або «open air» – новий виток в історії театру. На виклики постмодернізму театр відповідає «розпиленням» центру до меж всього міста. Таким чином, сам театр з його міфологемами зливається із містом. Приблизно з 2012 року театр активно виходить за рамки своєї будівлі та буквально вривається в найважливіші точки міського комунікативного простору Одеси – Дерibasівська (арт-моб біля ресторану «Компот» у 2012 році) [7]; ТЦ «Рів'єра» (арт-моб на честь відкриття торговельного комплексу у літку 2013 році) [210], Воронцовська колонада (лайт-версії вистав на одеську тему на честь Дня народження Одеси – «Біла акація» у 2014 році [166], «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів» у 2015 році [61]); Думська площа (арт-моб на честь відкриття нового театрального сезону у 2015 році)

[154], Аркадія ситі (арт-моб 4 серпня 2016 року на честь відкриття 70-го ювілейного сезону) [209] та святковий концерт 2 вересня на честь Дня народження Одеси). 28 липня 2016 року на честь відкриття 70-го ювілейного сезону Музкомедія влаштувала цілий театральний хід під символічною назвою «Марш в театр!». Одесити та гості міста мали змогу приєднатися до улюблених артистів і пройти маршем центральними вулицями Одеси. Нещодавно створений також спеціальний проект «бекстейдж» (backstage), де артисти театру через відео-звернення поздоровляють одеситів з міськими та державними святами (приміром, з Днем міста [31]). Подією театального та культурного життя Одеси в середині травня 2017 року стала прем'єра довгоочікуваної «Білої акації» (В. Подгородинського) та проведення оригінального фестивалю «Акація Фест» на театральній площі Музкомедії з 12 по 13 травня. 15 череня 2017 року відбувся ексклюзивний концерт в одеській тематиці (сценарій – Л. Сущенко) з приводу святкування 70-ти річного ювілею театру. Окрім того, за останні роки театр повертається до принципів «лабораторії», що були закладені ще при М. Ошеровському. 23 – 28 серпня 2017 року в Музкомедії відбулася Міжнародна лабораторія постановок в жанрах оперета / мюзикл / рок-опера. П'ять молодих режисерів з України, Росії та Франції продемонстрували публіці та членам експертної ради п'ять режисерських ескізів. До переговорів стосовно подальших постановок в театральних сезонах 2018-2020 рр. було запрошено переможців конкурсу: К. Зеленську, М. Булгакова та Ю. Журавкову.

Безперечно, сьогодні театр Музкомедії є важливим комунікативним локусом втримання міського міфу та локальної ідентичності. За останні роки ця функція ще посилилася, завдяки виникненню нового сучасного відділу (на чолі з Т. Орел), що відповідає за зв'язки з громадськістю (PR), підтримує «одеський» імідж театру через соціальні мережі, офіційний сайт театру в Інтернеті, Інстаграм та модерує процеси спілкування між театром та публікою.

3.2. Артист Музкомедії як об'єкт/суб'єкт міської міфологізації

При аналізі біографій «зірок» Одеського театру музичної комедії простежується міфологізація як типовим процесом «генерації художнього образу на базі реальних історичних подій» [68]. Взагалі відомі артисти будь-якого театру світу часто свідомо чи несвідомо провокують публіку до різного роду міфотворчості (в рамках медіа культури вони стають об'єктами міфологізації). Інколи «зірки» самі поширюють історії про себе, в яких правда і вигадка дивовижно переплітаються (суб'єкти міфологізації). Таким чином, коли біографії творчих особистостей настільки обростають легендами, що відділяються від реальних фактів і набувають самостійність, відбувається міфологізація. В цьому підрозділі цей феномен продемонстровано на матеріалі аналізу життєписів провідних артистів Музкомедії. Зауважимо, що в даному контексті нас, в першу чергу, цікавить міфологізація артистів Музкомедії в рамках локальної міської культури. Хоча звернення до виявлення структур загальної міфологізації є неминучим в роботі (адже локальні міфи виступають у зв'язці з художніми, політичними та іншими міфами і часом навіть сприймаються через них), в центрі уваги – процес міфологізації артистів театру саме через надбання іміджу «справжніх» та «зразкових» одеситів.

При детальному дослідженні історії труп театру, окрім локальної міфології («одеськість»), стикаємося з загальними міфологічними конструктами та архетипами (особливо, це стосується архетипу Вчителя). Одеський театр музичної комедії є традиційним репертуарним театром, для якого характерна наявність професійного ансамблю, «вихованого» цим театром. В театрі такий сильний ансамбль був у радянський період. Є такий злагоджений ансамбль професіоналів, об'єднуючий різні покоління артистів, і сьогодні. Для Одеського театру музичної комедії величезне значення мають свої «вожді», «жерці», «герої», «деміурги», що втілюють у собі «архетип Вчителя» [156]. Трупа театру поділяється на три покоління артистів: старше,

середнє і молоде, що, звісно ж, характерно зазвичай для будь-якого сталого театрального колективу. Винятком з такого правила можуть бути лише перші роки існування молодого й до того ж молодіжного колективу. Старше покоління трупи – це і є вчителі, корифеї, фундатори, гуру цього театру (М. Водяной, Є. Дембська, І. Іванова, С. Крупник, Ю. Динов, Е. Силін, Л. Сатосова та інші). Однак дещо самотнім в такому доволі типовому поділі є певна «історична недоторканість», свідомо недосяжність, незмінність та специфічна дистанційність першого покоління артистів. Всі наступні покоління переходять з молодшого покоління в середнє. Старше покоління – назавжди закрыта група, певний вірець, який підпадає під найпотужніший вплив міфологізаційного процесу. Не лише корифеї, які вже пішли з життя, а й ті з цієї групи, що на щастя є живими, перебувають у щільному «коконі» внутрішньо театрального і міського міфу. Колектив театру дуже тремтливо зберігає пам'ять про провідних артистів, яких вже немає в живих. Так, щорічно майже 25 років йде «Бал на честь короля», вистава, присвячена М. Водяному. У театрі також є музей, в експозиції якого представлені фотографії, афіші, програмки, а також особисті речі М. Водяного. Сучасна трупа активно розвиває і підтримує традиції корифеїв. Нинішні майстри сцени передають своїм учням (серед яких чимало «невроджених» одеситів) не тільки власний досвід і знання, а й одеський міф та локальну ідентичність («одеськість»).

Локальні міфологічні конструкти, про які вже йшлося раніше та конотації, що витікають з них, є стрижневими точками в біографіях «зірок» Одеської музкомедії. Цікаво, що майже всі провідні артисти театру не були одеситами за народженням. Однак після низки переконливо зіграних ролей в численних виставах театру на одеську тему, вони автоматично ставали в очах мас «справжніми» корінними одеситами (натуралізація концепту, за Р. Бартом). Недарма лейтмотивом в біографіях майже всіх «зірок» театру є міфологема «вірності місту», а сам театр виступає як «дім». Р. Бродавко слушно зазначає: «... одним з виразів любові було заочне звернення до

майстрів сцени по імені. У театр йшли на Мішу (Водяного), на Юру (Динова), на Мару (Дьоміну), на Женю (Дембську), на Лялю (Іванову) тощо. У цьому не було ніякого амікошонства. Просто провідні актори театру були настільки популярні, що тисячі одеситів вважали їх «своїми»...» [27, 25]. Нагадаємо, що «своїми» вони стали тільки після «Білої акації». А далі їм необхідно було підтримувати імідж «справжніх» та «зразкових» одеситів. Для публіки цей імідж виступає як реальність, в якій акторська особистість і те, що не притаманне їй, нероздільні. Через що глядач завжди чекає від артиста Музкомедії певного впізнаваного поведінкового акту і в житті і на сцені, демонстрації іміджу, «театральної маски», «одеськості».

На наш погляд, такі «зірки» театру як М. Водяной, М. Дьоміна, Е. Дембська, І. Іванова, Л. Сатосова, С. Крупник, О. Оганезова, В. Фролов, В. Фролова, М. Завгородній, Н. Завгородня та інші саме завдяки набутому іміджу «справжніх» та «зразкових» одеситів, який в свою чергу міцно пов'язаний з одеським міфом та міською локальною ідентичністю, стали такими популярними. Збірний образ «одесита / одеситки» як одного з базових складових одеського міфу, як ми вже відзначали, створювався роками в «плавильному котлі» творчості багатьох одеських авторів. А провідні артисти трупи зуміли органічно «вписатися» в цей образ. Можна сказати, вони утримували (а деякі – продовжують утримувати) в концентрованому вигляді «одеськість» не тільки своїми окремими ролями, а й усім своїм артистичним іміджем, хоча основою іміджу були, звичайно, ролі.

Найбільшою популярністю у публіки в радянський період користувався народний артист СРСР Михайло Водяной. А. Пославський пригадує: «Якось випадково чули таку бесіду: «Сьогодні грає Мішка Водяной... треба обов'язково піти в театр». Йшли, звичайно, на нього...» [87]. М. Водяной завжди був і залишається головним носієм і транслятором «одеськості», героєм одеського міфу. Серед яскравих ролей цього видатного актора можна назвати Альфреда Дуліттла («Моя прекрасна леді»), і Боні («Сільва»), і

Гусятникова («Пізня серенада»), і Агабо («Серце моє тут»), і Тев'є («Скрипаль на даху»), але для масової глядацької свідомості найбільш значимими виявилися зіграні ним персонажі-одесити (Попандопуло («Весілля в Малинівці»), Яшка-Буксир («Біла акація»), Мішка Япончик («На світанку»)). У цих колоритних образах артист відбивав і підтримував впізнавані риси «справжнього» одесита. І робив це так успішно, що сам в очах публіки назавжди став «зразковим» одеситом та перетворився на героя одеського міфу. До цього дня існує поширена міська легенда про те, що М. Водяной – корінний одесит, хоча насправді він народився в Харкові (натуралізація концепту). Факти з біографії М. Водяного тісно межують з так званими байками, які увійшли в міський фольклор.

Якщо уважно розглянути біографію М. Водяного, можна виявити в ній чимало слідів міфологізації. Вона складається з окремих міфологічних блоків з характерними раптовими «стрибками» у вирішальні моменти розповіді, що є дуже розповсюдженою формою подачі кумира масовій публіці. Подібна форма «масових» біографій, з точки зору М. Найдорфа, зближує їх з традиційною будовою міфів про богів і героїв [151]. З різних джерел про життя та творчість артиста відомо таке. М. Водяной (справжня фамілія – Вассерман) народився в Харкові в 1924 році. Після закінчення школи М. Водяний став студентом Ленінградського театрального інституту. Але навчання обірвала війна («стрибок»). З вересня 1945 року молодий актор працював у Львівській філармонії, а з кінця 1946 року – у Львівському театрі музичної комедії. У грудні 1953 року театр переїжджає в Одесу («стрибок»), де артист отримав свою першу «зіркову» роль (Яшка-Буксир). Як відзначає Л. Грабовський: «Миша нікого не копіював... але постійно вчився... У таких гігантів, як Утьосов і Райкін...» [50, 18]. Важливим епізодом в біографії М. Водяного було знайомство і дружба з «фірмовим» одеситом Л. Утьосовим, в особі якого він знайшов справжнього Вчителя. Л. Утьосов всіляко підтримував починаючого артиста, а на золотий ювілей М. Водяного надіслав вірші, які закінчувалися так: «Ты одессит, Миша, не

урожденный,/...Ты по таланту настоящий одесит» [140]. Перед нами знову типова міфологізація, але тепер через визнання Вчителем Учня, до того ж вписана у символічну для Одеси пісню («Ти одесит, Мішка»).

Оскільки міф потребує персоніфікації, М. Водяной став своєрідним обличчям театру Музкомедії, самого міста та одеського міфу того періоду. Сталося це не тільки завдяки окремим його ролями, але й всьому артистичному іміджу артисту. Вочевидь, героїчна міфологізація додала його фігурі статусності та авторитетності. Саме факт «одеськості» (тобто місцевості) був необхідний для завоювання довіри («свій» серед «своїх»). Окрім того, М. Водяной – завжди та всюди перший, у символічній ролі «вождя», «жерця», навіть «першопредка», що є структурними елементами архетипу Вчителя. Як відомо, артиста називали «королем оперети» в радянському театральному середовищі. Йому першому серед майстрів «легкого жанру» в 1976 році було присвоєно найвище звання – Народного артиста СРСР. Водяной був справжнім «культурним героєм» і деміургом. У 1979 році він став художнім керівником та директором Музкомедії та взяв активну участь у будівництві нового приміщення театру. В. Максименко взагалі ставить під сумнів появу нової будівлі театру без «авторитету М. Водяного, уваги до нього самих різних людей» [139,18]. Знаковим в даному контексті стало вручення М. Водяному символічного «ключа від театру» в день новосілля у 1981 році, коли трупа з маленького приміщення на Грецькій площі переїхала до свого нового, просторого «дому» на Пантелеймонівській, 3.

М. Водяной також організовував огляди та обирав кандидатів на ролі. Його турбувало все «від концепції вистави до самих незначних дрібниць» [139, 19]. У М. Водяного були свої учні. Одні з найталановитіших учнів – народні артисти України, солісти театру Н. Завгородній і В. Фролов. Особливу увагу він приділяв молоді театру. Політика М. Водяного була спрямована на «омолодження» колективу. Завдяки його чуттю у 1979-80 рр. трупа збагатилася такими блискучими молодими артистами як

Н. Завгородня, Н. Завгородній, Т. Тищенко, С. Ковалевський, А. Семенова, В. Кутуєв та інші. Найважливішою процедурою при вступі до трупи театру був традиційний відкритий іспит (свого роду ініціація). Народний артист України О. Школьник поділився своїми спогадами про такий огляд-іспит 1977 року, на якому була присутня, окрім членів художньої ради, вся трупа театру [97], що, в свою чергу, характеризує М. Водяного, як справжнього «вождя», Вчителя, адже він спирався на думку всіх колег і вважав, що в колективі «випадкових людей бути не повинно» [139, 10].

Сьогодні особистість М. Водяного настільки міфологізована, що часом буває дуже складно відрізнити, де в його біографії реальні факти, а де байки. Численні міські легенди розповідають про те, як М. Водяной працював над своїми зірковими ролями. Наведемо декілька з них. «Пристаюючи до ролі Яшки-Буксира... Водяной довго шукав наряд для свого персонажа... на Дерибасівській актор запримітив хлопця-стилягу в екзотичній сорочці... «Де можна дістати такий костюм?» – Звернувся до нього Михайло Григорович. «Це ви, Міша?.. Я вам дарую»» [30], – пише О. Вавілова. Колишній завіт театру Ф. Мушкатіна поділилася спогадами про роботу М. Водяного над роллю Мішки Япончика: «...він спілкувався з Утьосовим... Леонід Йосипович детально розповів, як легендарний бандит одягався, ходив, рухався...» [59]. Як відомо, Мішку Япончика Водяного не прийняв рідний брат «некоронованого короля» Одеси Ф. Вінницький: він хотів бачити копію прототипу, а не образ бандита-нальотчика. Однак Л. Утьосов вважав Водяного в ролі Япончика правдоподібніше «реального» Мішки Япончика (М. Вінницького). На сцені Кремлівського Палацу з'їздів, після перегляду вистави «На світанку» метр естради вийшов на сцену і заявив, що «Водяной схожий на Япончика більше, ніж він сам на себе» [168]. Такої ж думки, були і глядачі. Таким чином, сконструйований міф виявився реальніше (значиміше), ніж сама «одеська дійсність». Переконливість Мішки Япончика у виконанні Водяного не викликала у глядачів жодних сумнівів.

М. Водяной не був класичним красенем, не володів видатними вокальними даними, однак сила його «заразливості» була такою, що все вище перелічене здавалося достоїнствами артиста. Тілесні та мовні недоліки М. Водяного, які майстерно обігравалися актором на сцені, певним чином зближували його з характерними ознаками трикстера-медіатора. Публіка навіть знамените шепелявлення М. Водяного сприймала як фірмовий говір «справжнього» одесита. В. Фролов якось зізнався, що у тембрі голосу М. Водяного було «щось таке близьке для кожного одесита, одесько-єврейське, задушевне...» [95]. Р. Рудний також угледів саме у специфічній мові та інтонаціях головний інструмент впливу артиста на публіку: «Одеська мова – особлива мелодія, що існує на межі сміху крізь сльози... Водяной був майстром в цьому» [89]. Таким чином, «харизматичне місто через цього харизматичного актора розмовляло з глядачем мовою мистецтва» [51, 26]. Вочевидь, у глядацькій свідомості зіграні М. Водяним ролі «справжніх» одеситів і особистість самого артиста злилися в єдине ціле. Власне, це і є один з головних принципів існування іміджу артиста. Звичайно, не можна недооцінювати акторський талант і майстерність М. Водяного, але, безумовно, багато в чому популярність до нього прийшла саме завдяки специфічній тілесно-мовній відповідності «справжньому» одеситу.

Як влучно висловився В. Каліш: «Можна вказати три джерела, з яких вийшов цей артист: його виліпили власна інтуїція, режисура Ошеровського і воля одеситів. Зрада будь-який з цих стихій могла викликати грозові розкати» [100, 221]. «Одеськість» М. Водяного здавалася цілком природною в очах публіки, а його імідж («самий одеський артист») виглядав як щось, що склалося само собою. Однак М. Водяной був режисером своїх ролей, артистом, який здатний сам створити образ (вдихнути у персонажа життя). Саме тому, напевно, в уявленні одеситів він зумів так чарівно і точно сказати «за всю Одесу». Напевно, через це і ставився до нього з такою симпатією «фірмовий» одесит Л. Утьосов [99]. Н. Завгородня слушно зауважує: «Водяной своїм природнім чуттям вловив саме міф міста... Згодом він сам

став уособлювати собою Одесу...»[93]. Сам Водяной не тільки прийшовся в Одесі до двору своєю пластичною свободою, легкістю і чи не бульварним хохмацтвом, але і, в певному сенсі, став цілком «владою для Одеси», заповнивши, як пише В. Каліш, «паузу між Бабелем і Жванецьким, Утьосовим і Карцевим» [100, 220]. Артист став ключовою ланкою в утриманні традицій декількох поколінь одеситів. Імідж М. Водяного як «справжнього» одесита був неймовірно затребуваний. По суті, він сформувався на підґрунті одного з головних складових одеському міфу – тяжіння до свободи (трикстеризм і карнавальність як прояви цієї свободи). М. Водяной був своєрідним обличчям Одеси 60-80-х років, міста, яке прагнуло понад усе зберегти свою унікальність та самобутність. Граючи на сцені Яшку-Буксира, Попандопуло або Мішку Япончика, М. Водяной сам позначав «зразкового» одесита через загальний міфологічний архетип трикстера-медіатора, націлений на підрив усіляких ідеологічних установок і табу (в контексті бінарної опозиції «одеське – радянське»). На нашу думку, саме почуття свободи в контексті загальної несвободи, притаманне трикстерам, було однією з головних умов, згідно з якою М. Водяной став культовою фігурою, а сам театр у 60-70-х роках мав постійні аншлаги не тільки в рідному місті, але й на теренах усього СРСР.

Вихід фільмів з участю М. Водяного ще більше розширили коло прихильників. В містах СРСР артиста зустрічали немов клонованого двійника його героїв, цитували фрази з вистав і кінофільмів з його участю. Публіка з нетерпінням чекала від свого кумира фірмового «гега». Тому не дивно, що спроби М. Водяного вийти за рамки привабливого куплетного виконавства і «масованої» репрізної атаки з колоритним одеським акцентом, завдяки чому він, по природі й техніці далеко не найкращий артист трупи, став не тільки її лідером, але і некоронованим королем театральної Одеси, не були сприйняті позитивним чином. Глядачі просто не бачили його іншим. Для підтвердження можна навести цитату з книги В. Каліша: «Одного разу, під час гастролей одеської оперети (до того часу вже тотально популярної) у

великому і культурному місті, я сам почув, як кілька екзальтованих глядачок обурено обговорювали «плачучого Водяного». Тоді Михайло Григорович... зіграв Санчо Панса, висловивши драматичну атмосферу вистави «Людина з Ламанчі»» [100, 221]. Безумовно, ажіотаж навколо фігури артиста створювали і одеський міф і імідж «зразкового» одесита (який в рамках міфологічної реальності не може бути сумуючим, плачучим тощо).

«Зірковість» артиста визначається рівнем його популярності. Як зазначає В. Максименко, в Одесі 50-80-х років не було більш популярного артиста, ніж М. Водяной. Напевно він був і одним з найпопулярніших артистів Союзу. «Театральне життя» писало про нього і його дружину М. Дьоміну: «Ні, не улюбленці публіки, а улюбленці народу...» [139, 18]. Однак в середині 80-х М. Водяной зіткнувся зі зворотною стороною своєї популярності (архетиповий шлях Вчителя та трикстера-медіатора). У 1986 році в театрі, в місцевій пресі, а потім і в «Літературній газеті» розгорнулося справжнє цькування артиста [156]. Через що здоров'я М. Водяного було сильно підірвано: він пережив три інфаркти. Артист помер у вересні 1987 року від серцевого нападу на піку своєї слави. «Коли Водяного ховали, здавалося, по ньому плакала вся Одеса... «Пішов наш Міша!» – Ридали одесити...» [122], – зазначає А. Левіт. М. Водяной виявився незамінним. Він настільки органічно зрісся зі своїми персонажами, що глядачам було важко сприймати в його ролях інших, навіть дуже талановитих артистів. Вистави, в яких колись грав «король оперети», одна за одною почали зникати зі сцени. Однак, за словами касирів театру музичної комедії, після смерті артиста, ще довгий час люди продовжували питати квитки на вистави з його участю. Масова свідомість ніяк не могла змиритися з фактом смерті свого кумира (апріорі герої міфу не вмирають, вони безсмертні). У цьому зв'язку дуже символічним виявилось встановлення меморіальної дошки на будинку, де мешкав артист (вул. Катерининська, 17), та привласнення театру в 1995 році імені М. Водяного.

Після смерті артист набув ореола сакральності. Спілкуючись з молоддю Одеського театру музичної комедії, можна прийти до висновку, що М. Водяной є для багатьох з них високим зразком для наслідування (своєрідним «першопредком»). Так один із молодих солістів театру Р. Рудний (учень учня М. Водяного – Н. Завгороднього), будучи навіть не знайомим з Михайлом Григоровичем особисто, вважає його своїм учителем і наставником. У цьому немає нічого дивного. Адже основною рисою будь-якого міфу є те, що він за допомогою архетипів парадигмально повертає людину до витоків та переживання власного первня («початковість означає достовірність» [231]). Зазначимо також, що стосовно внутрішньо театральної міфологізації для нас не так важлива історична достовірність фактів (чи відвідував Водяной всі репетиції тощо). Головним є те, що у всіх інтерв'ю, зібраних за допомогою усної історії, актор наділяється певними рисами, що корелюють з архетипами Вчителя/Деміурга/Жерця/Короля. Це є важливим для формування внутрішньо театральної парадигми відданості театру. А міфологізована біографія корифеїв перетворюється в тип наративу ідентичності артиста цього театру.

Поруч з ім'ям «Михайла Водяного» (як сакрального центру) у глядацькій свідомості неминуче виникає ім'я Маргарити Дьоміної – ще одного вагомого та незмінного корифея театру, народної артистки України, дружини М. Водяного. Разом вони прожили 35 років, разом виконували провідні партії у виставах, разом гастролювали з концертними програмами. Багато колег по сцені сьогодні згадують наскільки самовіддано М. Дьоміна підтримувала чоловіка. М. Водяной, незважаючи на свій неабиякий акторський талант, міг забути текст прямо під час вистави. Іноді його рятувала імпровізація (до речі, це одна з найяскравіших рис типового трикстера), але частіше – надійна партнерка по сцені і життю – М. Дьоміна [92].

М. Дьоміна народилася в Оренбурзі в 1922 році. Під час війни потрапила в Самару, де поступила в студію при Большому театрі. У Самарі

молоду актрису розгледів режисер І. Гріншпун та запросив у створюваний у Львові театр музичної комедії. М. Дьоміна погодилася і дебютувала в ролі Пепітті в опереті І. Дунаєвського «Вільний вітер». У цій ролі вперше проявився темперамент М. Дьоміної. Публіка була в захваті від її героїні (біографічний «стрибок»). В захваті від нової молодой актриси був й один з акторів театру – Михайло Водяной. Він грав тоді її партнера Міккі. Обидва дуже музичні, ритмічні, органічні склали на сцені блискучий дует. Так починалася біографія цієї відомої «зіркової» пари. Однак найбільшого успіху і визнання вони зазнали вже в Одесі (біографічний «стрибок»). На думку В. Максименко: «...театр і його майстри органічно злилися з містом. Саме як «справжніх» одеситів сприймали Маргариту Дьоміну і Михайла Водяного під час їх «творчих вечорів», з якими вони побували в різних містах країни» [138]. Так, приміром, можна згадати блискучий виступ цього дуету з колоритним одеським номером «Дороги рибальські» (фрагмент з вистави «Чорноморський вогник») в «Блакитному вогнику» 1969 року в Москві, де М. Водяной зіграв «кращого кока чорноморського узбережжя» Потихонченко, а М. Дьоміна – вродливу, кокетливу та трохи вередливу актрису Альбіну з типовими тілесно-образними та внутрішніми характеристиками «зразкової» одеситки [147]. На сцені М. Дьоміна створювала яскраві, соковиті, жіночні образи (як альтернатива типовій радянській жінці-товаришу). Успіх супроводжував її в трилогії про місто-герой Одеса, де вона зі справжнім артистизмом зіграла мадам Енно («На світанку»), Евеліну Квак («Четверо з вулиці Жанни») і одеситку Дусю («Біля рідного причалу»). Сама М. Дьоміна приваблювала своєю елегантністю, інтелігентністю, доброзичливістю. Можливо, саме тому, образ зухвалої, нахабної «світської левиці» Лариси з «Білої акації» в її виконанні не стала точним влученням у роль, як це сталося з її колегою по сцені – Є. Дембською.

Євгенія Дембська – перша партнерка М. Водяного, народна артистка України, жива легенда театральної Одеси, по праву займає чільне місце серед

корифеїв театру. Біографія однієї найтитулованіших артисток театру та міста – це цілий калейдоскоп легенд. Аналогічним чином, як і біографія улюбленого партнера по сцені і друга по життю –М. Водяного, вона складається з певних змістових блоків і має явні сліди міфологізації. Народилася Євгенія Михайлівна в 1920 році в Києві, в музичній сім'ї. Артистичний талант майбутньої артистки проявився рано. Дівчина закінчила музичне училище. Потім вступила до Київської консерваторії, але закінчити її не встигла, оскільки розпочалася війна (біографічний «стрибок»). Пройшовши війну, актриса залишилася вірна своїй професії. Вона переїхала до Львову, де почала працювати у місцевій філармонії. В 1946 році, закінчивши Львівську консерваторію, стала одним із засновників Львівського театру музичної комедії в якості актриси першого акторського складу (біографічний «стрибок»). У 1950 році львівська Музкомедія вперше гастролювала в Одесі. Є. Дембська полюбляє згадувати: «Ми приїхали до Одеси з «Вільним вітром»... Одеса відразу підкорила мене своєю дружелюбністю, атмосферою щирості та доброго гумору. Пізніше мене не раз намагалися зазвати працювати в Київ. Але я зріднилася з Одесою...» [140]. Артистка органічно злилася зі зразковим типом одеської ідентичності (біографічний «стрибок»). Чудова акторська майстерність, вокальні дані, зовнішня привабливість зробили артистку справжньою «зіркою» не тільки Одеси, а й всього Союзу, особливо після тріумфу легендарної «Білої акації».

За свій 70-ти річний трудовий стаж (що є, до речі, національним рекордом) артистка зіграла понад 200 різнопланових ролей і «виховала» як справжній Вчитель декілька поколінь артистів театру Музкомедії. Дуже вдалим виявилися провідні жіночі ролі Дембської в класичних оперетах: «Летюча миша», «Баядера», «Принцеса цирку», «Фіалки Монмартра», «Весела вдова», і, звичайно, «Сільва». Роль Сільви стала не тільки великим творчим досягненням актриси, а й однією з легенд жанру. Грація артистки, бездоганність манер, мистецтво носити сукню, володіти шлейфом і віялом були вище всяких похвал. Відомо, що «у Львові Дембська брала уроки у

колишньої фрейліни Марії Федорівни, матері Миколи II, яка вчила її ході, поставі, умінню носити туалети» [26]. Саме це стало в нагоді в контексті специфічної міської культури Одеси (активізація старого дореволюційного одеського міфу). Але, на нашу думку, особливо пасували артистці ролі експресивних одеситок з сучасного репертуару театру. Є. Дембська блискуче зіграла в знаменитій трилогії М. Ошеровського, «Старих будинках» (мати Андрія), «Одеських лиманах» (Альбіна). З особливим задоволенням артистка згадує трилогію про Одесу, де в неї були різнохарактерні ролі. Наприклад, якщо в першій частині трилогії вона грала улюбленицю одеситів актрису Віру Холодну (висока елітарна культура міста), то в другій – просту торговку з Привозу (низова сміхова культура). В житті Є. Дембська ніколи з торгівлею справ не мала. «Нічого, сходила кілька разів на славнозвісний одеський Привоз – такого там наслухалася, що не на одну роль вистачило б!» [114], – коментує артистка. Зазначимо, що корифеї театру заклали в якості традиції вміння «прислухатися» до міста, його говірки, інтонації, типового жесту тощо. Саме це і дозволяє в решті решт відтворювати зразкову «одеськість».

У третій частині трилогії Є. Дембська зіграла інтелігентну одеситку Дусю. Сама артистка не раз відзначала, що більше любить «хуліганські ролі». В образах темпераментних, непередбачуваних, складних за характером жінок (трикстерів-медіаторів) вона виглядала переконливіше. Безумовно, самою «зоряною» роллю Є. Дембської була роль Лариси з «Білої акації». Саме цей образ одеської легковажної красуні, справжньої кокетки, модниці, дівчини-стилягі (репрезентація міфу про одеських жінок), протипоставлений типовій радянській жінці-товаришу та загальному офіціозу СРСР, назавжди перетворив колишню киянку на «свою», на «одеситку» та зробив культурним героєм міста. Сьогодні Є. Дембську можна побачити на сцені в ролі Актриси, у виставі «Бал на честь короля». У віці 97 років «зірка» не втрачає бадьорості духу, запального темпераменту, що не перестає захоплювати і надихати одеситів. Публіка завжди дуже жваво реагує на будь-який вихід живої легенди театральної Одеси на сцену. Окрім бурхливих оплесків,

глядачі встають з місць, щоб привітати Є. Дембську. Театр (сцена) для артистки, за її ж словами, це – справжній «дім» (міфологема): «Сцена не може бути роботою. Сцена – це і дім, і праця, і відпочинок, і натхнення, і щастя, і біль» [119]. Не зважаючи на свій поважний вік, вона полюбляє, щоб колеги її називали просто «Женечка». Деякі з поважних артистів (В. Фролов та Н. Завгородній) з любов'ю називають її «мамою» (ще одна міфологема). З великим задоволенням Є. Дембська спілкується з усіма своїми шанувальниками. «Немає такого дня, щоб одесити не підходили привітатися. Дякують за ролі. Питаються про моє самопочуття...» [91], – зізнається Євгенія Михайлівна. Завжди красиво вдягнена, причепурена, усміхнена, бадьора, жартівлива, артистка дійсно всім своїм зовнішнім виглядом та внутрішнім станом втілює «зразкову» одеситку.

«Біла акація» стала справжнім трампліном до слави й в долі іншої живої легенди театру – заслуженої артистки УСРС Ідалії Іванової, чия одеситка Тоська з піснею про Одесу назавжди увійшла в історію міста. Струнка, з копицею довгого густого світло-русявого волосся, І. Іванова сама асоціювалася з білою акацією, випромінюючи ніжність, невинність і любов. Після такої ролі розлучити актрису і місто було неможливо. На питання, коли Ви відчули себе відомою, Ідалія Валеріївна відповідає: «На Новому базарі. Продавщиця запитала мене: «Ви – Тоська?» Я розгубилася і відповіла: «Я – Ляля» (так називають її багато), тільки через кілька секунд я зрозуміла, що безпосередня жінка асоціює мене з героїнею Дунаєвського, одеситкою Тонею...» [138]. Популярність І. Іванової була величезною. Її впізнавали на вулицях, в ресторанах, в кафе. Як відзначає артистка: «...коли я входила в ресторан готелю «Лондонська», оркестр замовкав і відразу починав грати «Пісню про Одесу»» [50]. У Тоні Іванової було все, що є таким дорогим одеситам: патріотизм, м'який гумор і чарівність.

Як і відомі колеги по сцені артистка не була одеситкою за народженням, але перетворилася на неї завдяки своїм зоряним ролям з «одеського репертуару» театру. І. Іванова народилася в 1929 році на Уралі в

театральній родині. Дитинство дівчинки проходило в театрі. Вже з чотирьох років вона брала участь в постановках. Коли почалася Велика Вітчизняна війна, юна актриса в складі агітбригади виступала перед пораненими у шпиталі. Пізніше працювала у Свердловському театрі музичної комедії, співала в хорі, грала невеликі ролі. В листопаді 1953 року театр був на гастролях в Сочі, де актриса зустріла М. Водяного і М. Дьоміну, які запросили її долучитися до трупи театру Музкомедії. Вона, не роздумуючи, погодилася (біографічний «стрибок»). І ледве переступивши поріг Музкомедії, отримала свою саму зоряну роль – Тосю Чумакову [51].

Володіючи чудовими вокальними і сценічними даними, яскравим темпераментом І. Іванова проявила великі творчі успіхи, зігравши ряд найскладніших ролей у класичних оперетах («Бал у «Савойї»», «Серце скрипки», «Маріца», «Циганський барон») та у багатьох виставах на одеську тему, серед яких окрім славнозвісної «Білої акації» були «Даруйте коханим тюльпани», «Наречені не повинні плакати», «Одеса – моє місто рідне», «На світанку», «Старі будинки» тощо. Відомо, що артистку неодноразово запрошували переїхати до Москви і Києва, але вона не могла покинути своє місто, театр, своїх колег (міфологема локального патріотизму). «Творча діяльність Ідалії Іванової – яскравий приклад нескінченної відданості своєму вдячному глядачеві і театру, з яким назавжди пов'язала свою долю» [141], – зазначає В.Маркіна. До цих пір І. Іванова виходить на сцену в ролі місіс Хіггінс у «Моїй прекрасній леді», кожного разу визиваючи бурхливі оплески глядачів.

Флером міфологізації овіяна й інша відома артистка театру – Людмила Сатосова – заслужена артистка РРФСР (одна з перших вона отримала це звання у рекордно молодому віці – 26 років), народна артистка України (з 1965 року). На її рахунку якої понад 200 різнопланових ролей. За визнанням критики, Л. Сатосова – справжня примадонна театру, якій «до сердець одеситів Бог дав ключі» [113]. Історія творчого шляху і успіху Л. Сатосової дуже нагадує казку про «Попелюшку». Народилася майбутня «зірка» оперети

у 1926 році у місті Куйбишев. З раннього дитинства вона мала прізвисько «Люська-артистка» [28]. Свої вокальні дані дівчина вперше показала в 15 років на авіаційному заводі, де працювала в воєнні роки. Пізніше Л. Сатосова була прийнята до вокальної студії при Большому театрі. А у 1951-му році Л. Сатосова була запрошена до Свердловського театру музичної комедії. Цікаво, що цей театр на той час в просторі СРСР мав репутацію театр «дворянського» театру «в заслання», оскільки в ньому працювало багато колишніх титулованих осіб, а також різного роду вільнодумців, чия присутність на захід від Свердловська (нині – Єкатиренбург) була небажана владі. Л. Сатосова пригадує: «Всіх акторів, що невдало пожартували в сторону уряду, висилали в оперету. Серед них і колишні князі, і графині, так що мене навчали не тільки ремеслу, але й культурі...» [136]. Світські манери стали в нагоді актрисі при виконанні ролей герцогинь, графинь тощо. Саме ця особливість також вплинула й на подальшу вхожість Л. Сатосової до одеської міської культури та локальної ідентичності.

Свердловський театр багато гастролював по країні. На гастролях у Москві в середині 50-х Л. Сатосову та її чоловіка і партнера по сцені В. Егіна помітив головний режисер Одеського театру музичної комедії І. Гріншпун і запросив до свого театру. Р. Бродавко зазначає: «Приїхавши в листопаді з засніженого Свердловська, вони поринули в теплу південну осінь. Але тепло було не тільки на вулицях міста. Настільки ж приємним був прийом, наданий молодим акторам в театрі...» [28]. Блискучим дебютом Л. Сатосової в Одесі стала роль Віолети в опереті «Фіалка Монмартру». Яскрава зовнішність, чудовий голос та пластика, безмежне сценічна чарівність полонили вимогливу одеську публіку (біографічний «стрибок»). Варто було їй заспівати «Карамболіна» у виставі чи в концертах, – зал відразу ж вибухав оваціями. Сама Л. Сатосова зізнається: «В Одесу, потопаючи в зелені, закохалася відразу – розкішна архітектура, неповторний Оперний театр... мальовничі вулички, тепле море... але я була просто в жаху від одеського діалекту. А потім сприйняла специфічний говір просто як належне і

прекрасно грала колоритних одеситок» [136]. В своєму сценічному образі актриса гармонічно поєднувала дві моделі міського міфу – «старий» (елітарний) і «радянський» одеський міф, що й зробило її справжньою примадонною Музкомедії.

Як у справжньої одеської прими в неї був природній палкий та яскравий темперамент (певна екстравертність), що так подобається місцевому глядачу. Безперечною удачею артистки стала роль Любаші в «Севастопольському вальсі», Лариси з «Білої акації». Справжнім тріумфом – Еліза в «Моїй прекрасній леді». Великий відрізок творчого життя Л. Сатосової пов'язаний з діяльністю режисера М. Ошеровського. Людмила Іванівна грала у всіх його постановках на одеську тему. Пізніше разом з близьким другом та партнером по сцені – С. Крупником Л. Сатосова створила чудовий творчий дует й в муніципальному театрі «Рішельє», про який вже згадувалося у підродді 3.1. Обоє втілювали собою Одесу 80-90-х років. В місті їх називали просто «Сеня і Люся». Л. Сатосова пропрацювала в «Рішельє» до 1994 року, С. Крупник – до самого розпаду театру (1996 рік). Одна з найяскравіших робіт артистки в «Рішельє» – центральна роль у виставі «Королева Молдаванки». Багато сучасних артистів (серед яких О. Школьник, О. Оганезова, А. Семенова та інші) вважають Сатосову і Крупника своїми вчителями. Відомо, що й в Музкомедії і в «Рішельє» Людмилу Сатосову лагідно називали «Мама Люся» (міфологема, що пов'язана з іншими – «театр-дім», «Одеса-мама»). Померла актриса на 83-му році життя у 2008 році. 30 березня 2012 року на фасаді будинку по вулиці Дерибасівська, 20 в пам'ять про неї була відкрита меморіальна дошка роботи скульптора О. Князика.

Семен Крупник – народний артист України, один зі найзнаковіших фігур театральної Одеси. З його ім'ям пов'язаний період розквіту Одеського театру музичної комедії. Артист пропрацював у цьому театрі з 1960 по 1990 роки, зігравши за цей час близько 130 різнопланових ролей. Однак, якщо простежити за ролями С. Крупника, можна помітити, що найбільше з них

виділяються та запам'ятовуються саме ролі одеситів, що різні за розумом та характером, але завжди і незмінно з колоритним одеським темпераментом. Хоча сам С. Крупник не був одеситом за народженням (втім, як і всі його знамениті колеги). Він народився у Вінниці в 1928 році. Доволі пізно прийшов до акторської професії. С. Крупник свідомо кинув справу інженера, в який вже встиг на той час себе добре зарекомендувати, і вирішив вступити до Московського Театрального училища ім. Б. В. Щукіна. Акторську роботу розпочав у Челябінському театрі музичної драми (1955-1960). А у 1960 році С. Крупник перейшов працювати до Одеської музкомедії, де й став одним з провідних артистів трупі («стрибок»). С. Крупник зіграв у всіх класичних оперетах Кальмана, Легара, Штрауса, які в театрі становили третину репертуару. Але найпривабливішим було інше – сучасні теми, в яких повністю розкрився його артистичний талант, вистави на одеську тематику: «Даруйте коханим тюльпани», «Чорноморський вогник», «Господиня Раю», трилогія про Одесу, «Старі будинки». Серед яскравих ролей С. Крупника: боцман Обертоцький («Біля рідного причалу»), Потихонченко («Чорноморський вогник»), моряк Захар Олексійович («Старі будинки») тощо. С. Крупник повністю ототожнювався зі своїми героями. Він уособлював «одеськість». Досить згадати блискучу його гру у виставі «Біля рідного причалу» з репертуару Музкомедії: «Погляньте на боцмана Обертуцького... Де підглянув актор цю нахабнувату, елегантну... фігуру? Все в ній незвично для боцмана, але віриш, що саме так має виглядати сьогодні герой Крупника, так і бачиш Обертуцького, що фланірує Дерibasівською!» [3]. Не дивно, що всі статті, нариси, книги про цього актора наповнені міфологізацією. В. Бірзін зазначає: «... жестикуляція і міміка, навіть мова артиста Крупника дивно схожа з образом того «класичного», проте багато в чому вже міфічного одесита, якого породила місцева література 20-х років і міський вуличний фольклор» [23].

Артист був вірним другом і постійним партнером М. Водяного, Є. Дембської і Л. Сатосової. Артистична кар'єра С. Крупника також як і

Л. Сатосової була пов'язана також з Одеським муніципальним шоу-театром «Рішельє», де він зіграв цілу галерею персонажів у виставах «Тихо! Ша! Ми їдемо до США!», «Королева Молдаванки», «Іванов і Рабинович», «Кабаре Бені Крика». Ці персонажі – типові одесити того періоду – були створені спеціально для нього та були органічним продовженням того, що він робив в Театрі музичної комедії. Одну з ролей С. Крупника слід виділити особливо. Він перевтілювався на Дюка де Рішельє, що став «учасником» 200-річчя Одеси, одеських «Гуморин», вуличних свят та інших різних масових видовищ. Однак саме в цій ролі вже зовсім не молодий Крупник продемонстрував відхід від засад одеської карнавальної культури і звичного для нього самого образу трикстера-медіатора (динамічного, непередбачуваного героя) та перетворення на застиглому культурного героя. Образ Дюка був непогано втілений артистом в плані акторської роботи, але все ж таки у порівнянні з його минулими яскравими персонажами – типовими трикстерами, значно програвав і здавався банальним, до того ж комерціалізованим. Ще одним подарунком для одеситів і гостей Південної Пальміри стала програма та однойменний диск С. Крупника «З привітом, Сьома!» – своєрідна музична історія Одеси в її піснях (не без нальоту комерціалізації). Артист також багато знімався у кіно, гастролював, займався викладацькою діяльністю в театральному училищі та керував самодіяльним театром. «Для всіх, хто його знав або просто бачив на сцені, він був і залишається справжнім одеситом, одеситом за духом – Артистом Одеського народу», – зазначає А. Крупник (син актора) [118]. «Патріарх одеської сцени» (як називали С. Крупника в пресі), пішов з життя в 2008 році. На фасаді будинку по Соборній площі, 10, де жив артист з 1960 по 2008 рік, було встановлено меморіальну дошку роботи О. Токарева з символічним написом «Артист одеського народу [33].

Інші представники «старої школи» Музкомедії – В. Алоїн, Ю. Динов, Н. Удод, Ю. Осіпов, Е. Силін, Г. Жадушкіна, В. Применко, З. Вотинцева, А. Пославський також заслуговують на увагу, однак ми не можемо освітити в даній роботі творчі долі їх усіх. Хоча, без сумнівів, міфологізація

зустрічається і в їх біографіях, але найбільшій своїй артикуляції одеській міф здобув все ж таки в життєписах найзнаковіших фігур театру і міста, якими, на наш погляд, є саме М. Водяной, М. Дьоміна, Є. Дембська, І. Іванова, Л. Сатосова та С. Крупник.

Сучасна трупа театру – сузір'я талантів, неповторний ансамбль, що вдається до експериментів і в той же час зберігає вірність традиціям. Творчим лідером театру сьогодні вважається народний артист України Володимир Фролов (представник середнього покоління акторів, а з огляду на сакралізацію корифеїв, вищого його прошарку). Народився майбутній артист у 1948 року в Одесі у сім'ї звичайних робочих. Брат його батька – Е. Гольдат був актором і директором колгоспного театру, який утворився з акторів розформованої після війни старої одеської оперети. Саме йому Володимир Давидович зобов'язаний своїм життєвим вибором. Крім того, разом з мамою маленький Володимир часто ходив на вистави Музкомедії і з самого дитинства мріяв опинитися на сцені саме цього театру. «Мене все захоплювало в цьому театрі: актори, вистави, атмосфера» [36], – пригадує В. Фролов. В театральному училищі в одній групі В. Фролов навчався разом з В. Фроловою – своєю майбутньою творчою партнеркою і дружиною, а також з іншими талановитими артистами – Г. Жадушкіною, В. Барда-Склярєнко, В. Валовим. В період навчання трапився важливий переламний момент («стрибок»). В. Фролова хотіли виключили за прогули (невідвідування загальноосвітніх предметів). Але за нього заступився легендарний С. Крупник, який повірив у нього і з жаром говорив своїм колегам-викладачам: «З нього буде артист!» [95].

Володіючи сильними вокальними даними, пластичністю і сценічністю на високому професійному рівні, В.Фролов поступово зайняв в театрі провідне місце. Блискавично входив артист в ролі класичного репертуару театру (Боні, Граф Данило, Дон Сезар тощо). В. Фролову пощастило зустріти на своєму шляху безліч талановитих людей, кожен з яких відшліфовав нову грань його майстерності. Серед його вчителів: Ю. Гріншпун,

М. Ошеровський, Е. Митницький, М. Водяной, С. Крупник. На думку Р. Бродавко: «В. Фролов найбільш повно втілює кредо Одеського театру музичної комедії, в виставах якого сміх, каскад, розвага органічно поєднувалися з глибокими роздумами про сучасне і позачасове» [28, 88]. У своїх образах артист поєднує романтизм, сентиментальність, іронію. Він уособлює образ сучасного одесита, що звертається до минулого з грою. Вирішивши в одеському дворі, В. Фролов ввібрав в себе любов до Одеси, повагу до її «святинь». Мабуть тому, з цього артистові колись вдалося так точно втілити образ одеситів – Кості з «Одеських лиманів» та Андрія зі «Старих будинків». «Життя Фролова – це життя в театрі, який кипить, відображаючи менталітет красуні Одеси» [108], – відзначає один з критиків. Багаторічну акторську діяльність Володимир Давидович поєднує з обов'язками режисера-постановника концертів і ювілейних вечорів театру, режисера-репетитора, режисера-відновлювача, завдяки якому побачили світ такі перлини репертуару, як «Бал на честь короля», «Летюча миша», «Золоте весілля», «Планета оперета» тощо. Великим акторським досвідом і майстерністю В. Фролов щедро ділиться з молодими артистами, здійснюючи їх вводи в поточні вистави. За стільки років, проживши на сцені безліч життів, він особливо пишається ролями, що стали своєрідними брендами Музкомедії. У виставі «Бал на честь короля», артист блискуче грає коронні ролі М. Водяного – Яшку-Буксира та Мішку Япончика, при цьому, не копіюючи свого вчителя, а ведучи з ним живий діалог. Органічно виглядає В. Фролов і в ролі графа М. Воронцова («Граф Воронцов»).

Як вже відзначалось раніше, «тема вірності Одесі» зустрічається в біографіях багатьох відомих артистів театру. Є вона і в біографії і подружжя Фролових. Відомо, що в 80-ті роки Володимира Фролова його дружину народну артистку України Вікторію Фролову переманював у свій стан Свердловський театр музичної комедії, але все ж артисти залишилися вірні рідній Одесі, своїм друзям і колегам, своєму глядачеві. В. Фролова, на відміну від свого постійного партнера по сцені і чоловіка, не є одеситкою за

народженням. Починаючи як артистка балету, В. Фролова вступила до Одеського театрального училища на відділення артистів оперети, на курс, який вів особисто М. Ошеровський («стрибок»). Вже за перші роки роботи в Музкомедії в якості актриси Вікторія зіграла багато ролей, серед яких: Стасі в «Сільві», Ліза в «Маріці», Тоня в «Одеських лиманах». Потім з'явилися хижачка Лариса в «Білій акації», Енні в «Донні Люції», мадам Енно у виставі «На світанку», Адель в «Летючій миші». Всього в репертуарному списку актриси близько 150 ролей. Однак саме ролі емоційних одеських жінок (Лариса, Тоня) близькі за духом Вікторії. Не зважаючи на вже немолодий вік, подружжя Фролових професійно і гідно справляється з усіма акторськими, вокальними та танцювальними задачами на сцені та завжди готове дати справжній майстер-клас молоді театру, для якої і Володимир і Вікторія є певними взірцями наслідування, прямими учнями «старої школи». Так, для внутрішньо театрального міфу важливе майже сакральне ставлення до Театру і Професії (служіння в театрі), що підхоплене середнім поколінням театру від корифеїв. Окрім того, побутування міфологеми – Одеса та театр як «рідний дім», а також традиції створення внутрішньо театральних сімей (Фролови, Завгородні, Тищенко тощо) за зразком «Водяной-Дьоміна».

Яскравим зірковим подружжям театру є народні артисти України – Микола та Наталя Завгородні, що були запрошені самим М. Водяним у 1980 році в період «омолодження» трупи. В цей період М. Водяной невинно шукав молодих артистів. Завгородні – талановиті випускники славнозвісного ГТІСу відразу ж сподобалися керівництву театру і згодом, переїхавши до Одеси, проявили себе як високообдаровані, самобутні артисти. І Наталя і Микола також не є одеситами за народженням (вони народилися і вирости в Поволжі). Оселившись в Одесі (хоча і мали можливість залишитися в Москві або погодитися на запрошення Свердловського театру музичної комедії), вони ні на хвилину не пожалкували («стрибок»). Адже 70-е і 80-е рр. – часи особливого розквіту театру. Вчителями молодих обдарувань були – легендарні М. Водяной, Є. Дембська, М. Дьоміна, С. Крупник, Л. Сатосова.

Н. Завгородня пригадує: «Для мене великим святом було грати разом з Михайлом Водяним у виставі «Скрипаль на даху». Часом мені здавалося, що ми не на сцені, а в реальному житті... єврейське містечко для мене особисто розширилося до одеської Молдаванки, де ще жили старці, схожі на Тев'є-Водяного. Таких людей похилого віку я зустрічала в перші свої роки життя в Одесі, але Водяной був одним з найкращих...» [153]. Звісно, молоді Завгородні відразу ж відчували на собі чари одеського міфу (бо навіть деякі вистави не на одеську тему з репертуару Музкомедії все одно були просякнуті міським міфом). М. Завгородній пригадує надзвичайну атмосферу Одеси тих часів, яка дуже вирізнялась від інших радянських міст специфічним гумором та відчуттям «внутрішньої свободи» [96]. Сама атмосфера міста, безперечно, чинила вплив на вибір репертуару, змістові акценти у виставах, саму манеру гри артистів. «Можливо, Водяной і став символом епохи, зокрема, завдяки цій «анархії»... Він не підкорявся тиску із зовні. Хоча спроби влади загнати його в рамки і «придушити» були» [93], – слушно зазначає Н. Завгородня.

В творчій біографії Н. Завгородньої, в першу чергу, виділяються образи героїнь класичних оперет Ганна Гловарі («Весела вдова»), Маріца («Маріца»), в яких артистка віддзеркалює старий міський міф, «європейськість» та елітарність Одеси. Серед ролей з вистав на одеську тему особливо виділялася роль улюбленці одеської публіки – легенди німого кіно – Віри Холодної (артикуляція старого одеського міфу), яку артистка з блиском зіграла в дуеті разом з М. Водяним (Мішка Япончик).

М. Завгородній (типовий трикстер, виразник карнавальної сміхової культури міста) був найулюбленішим учнем («ученичок») М.Водяного. З перших днів роботи в театрі молодий артист зарекомендував себе, як характерний актор. Кравець Моттл, в його виконанні в гучній постановці 80-х рр.. «Скрипаль на даху», відразу запам'ятався глядачам. Через роки театр у 2014 році знову звернувся до цієї п'єси Шолом Алейхема і М. Завгородній вже в образі м'ясника Лейзера Вольфа знову приковує до себе увагу глядачів

своєю талановитою грою. У творчому портфелі артиста багато комічних ролей з класичного репертуару театру. Це й черговий тюрми («Летюча миша»), і мільйонер Озгуд («У джазі тільки дівчата») тощо. Неймовірно переконливо актор виглядає у ролі одеситів. Так дуже пасує йому роль Графа Сабанського («Граф Воронцов»). У виставі на одеську тему «Хаджибей або Любов до 3000 апельсинів» М. Завгородній представ перед глядачами в ролі О. Суворова. Але, звичайно, найулюбленішою для артиста є роль Попандопуло у виставі «Бал на честь короля», яку він грає виключно в пам'ять про свого Вчителя – М. Водяного. Артист обожає також і інших своїх Вчителів – І. Іванову і Є. Дембську. Останню він лагідно називає «мамою»: «Колись в одній з вистав грав її сина. І це звернення перейшло в життя» [96]. Сам М. Завгородній вже давно має своїх учнів в театрі. Одним з найталановитіших його учнів є молодий і перспективний артист Р. Рудний.

Народна артистка України Ольга Оганезова (Оганезова-Григоренко), ще одна з яскравих солісток Одеської музкомедії (представниця середнього покоління акторів), говорить про те, що в театрі був закладений дуже міцний фундамент через що «на якомусь ментальному рівні старі добрі гени живі досі...» [38]. Міф безпосередньо пов'язаний з традицією. І одеський міф не виняток. Залучення до нього здійснюється найчастіше шляхом передачі від «старшого» (Вчителя) до «молодшого» (Учня). Це можна виявити в біографіях майже всіх «зірок» Одеської музкомедії, в тому числі – і в біографії О. Оганезової.

О. Оганезова народилася в Одесі в 1970 році. Закінчила Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової. До приходу в 1995 році в театр музичної комедії артистка п'ять років пропрацювала в театрі «Рішельє». Там її вчителями і друзями, «батьком» і «мамою» в мистецтві були С. Крупник і Л. Сатосова. О. Оганезова, як, до речі, й О. Школьник, починала свій шлях в полі дивовижної артистичної аури «Сені і Люсі». Тому не дивно, що артистка разом із акторською майстерністю ввібрала у себе й «одеськість». На сцені Одеського театру музичної комедії актриса

дебютувала в ролі Тоськи з відновленої «Білої акації». Уособлюючи образ «справжньої» одеситки, сьогодні вона задіяна в усіх пострадянських спектаклях театру музичної комедії на одеську тему: «Бал на честь короля» (Віра Холодна), «Одеса-мама» (Сонька), «Граф Воронцов» (Єлизавета Ксаверіївна), «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів» (Катерина). «Ольга воістину живе втілення нашого міста: розумна і мудра, вишукана і незалежна, відома і улюблена» [38], – пише один з критиків, додаючи, що «формула її успіху, таланту і популярності – це феномен трьох «О»: Ольга. Оганезова. Одеса» [38]. В очах глядачів як споживачів міфу на сцені і в житті О. Оганезова завжди чарівна, темпераментна, чаруюча, по-одеськи яскрава і самобутня. Вона справжня універсальна артистка, що віддзеркалює на сцені різні пласти міської міфології.

Т. Тищенко, С. Тищенко, А. Семенова, С. Ковалевський, О. Школьник, А. Ахметова, С. Лукашенко та інші актори середнього покоління, а також обдарована молодь театру – Р. Рудний, Д. Фалюта, І. Ковальська, Н. Ткачук та інші – спадкоємці театру, який завжди був і буде пов'язаний з містом і його міфом. Саме завдяки величезному впливу одеського міфу (що з'єднує різні покоління артистів в єдине ціле), в Музкомедії існує саме ансамбль – як данина традиції, як особливий організм, де кожен актор займає своє місце та вносить свою лепту в розвиток театрального мистецтва та творення нових міфів про Одесу.

3.3. Репертуарна політика театру в контексті міської культури

З усіх показників театрального процесу, саме репертуар найбільш повно розкриває панораму ідейно-художнього клімату, взаємодії театру і глядача (комунікативний аспект), міського соціокультурного середовища та основних культурних парадигм епохи. Репертуар є певним «обличчям» театру, в той час як склад його аудиторії та глядацькі уподобання – це своєрідне віддзеркалення цього обличчя. Як сукупність всіх постановок

театру, репертуар представляє собою «статичний зріз театрального мистецтва» (в свою чергу, поточний репертуар – сукупність вистав, присутніх на даний момент в афіші театру – «динамічний зріз театрального мистецтва»). Безумовно, будь-який театр як культурний інститут має певну «громадянську позицію, що знаходить своє відображення в репертуарі, визначає естетичні принципи, які реалізуються в художній манері і на рівні виконавської майстерності» [197, 319]. Театр у своїй репертуарній політиці постійно узгоджується зі своїм адресатом, – потенційною аудиторією, яка виступає природною базою для формування певних уявлень. Якби спеціальні завдання не ставив перед собою театр, він не може формувати свою аудиторію всупереч діючим соціокультурним закономірностям [197, 324].

Не виключенням є і Одеська музкомедія, де за довгі роки існування склалися певні репертуарні традиції (дискурсивність) та особливий тип соціокультурної комунікації. Кожна вистава цього театру (і особливо на одеську тему як носій міського міфу), звісно, немислима сама по собі, а лише в контексті різноманітних комунікативних відносин. Репертуарна палітра театру Музкомедії дуже різноманітна. Афішу театру різних років складають класичні оперети, музичні комедії, мюзикли, рок-опери. У неповторний оригінальний репертуар театру крім «класики» входять численні вистави на сучасну тематику, вистави для дітей. Однак, не зважаючи на все різноманіття репертуару, чільне місце в ньому займали і, та продовжують займати, вистави про Одесу. Вистави цього театру (часом навіть не тільки виключно на одеську тему, а й деякі з класичного репертуару, а також славнозвісні концерти театру, «капусники», ювілейні вечори тощо) не тільки будуються на різних міфологемах і міфологічних конструктах, репрезентуючи «одеськість» – вони й самі породжують нові міфи про Одесу (тобто володію міфотворчою силою і дають право вважати театр модератором міського міфу). Ці міфи перетворюються в стійкі шаблони (міфологічні схеми), які можуть переходити з вистави у виставу, сприйматися бо не сприйматися тією чи іншою публікою. Театр музичної

комедії, як один з популярних і затребуваних соціокультурних інститутів в контексті одеського міського середовища, продукує і транслює міфи про Одесу, які натуралізуються у свідомості пересічного реципієнта (не рефлектуються), але піддаються прочитанню і розпізнаванню спеціалістом – міфологом, культурологом-мистецтвознавцем. У даному підрозділі ми розглядаємо та проводимо порівняльний аналіз основних вистав театру на одеську тему з радянського та пострадянського репертуару театру як матеріальних носіїв міфу одеського міфу.

3.3.1. Вистави театру 50-80-х рр.. як носії одеського міфу та альтернатива офіційній культурі

Візитівкою не тільки самого Одеського театру музичної комедії, але й всього міста є легендарна оперета «Біла акація» І. Дунаєвського, яка вийшла 29 січня 1956 року. Вже сама назва оперети є дуже символічною. Біла акація стала символом Одеси після виходу вистави. Через натуралізацію концепту міф сприймався як щось природне, близьке і зрозуміле. Після прем'єри вистави по ній у 1957 році був знятий однойменний художній фільм режисера Г. Натансона. Це підтверджує тезу Р. Барта про «всеїдність» міфу. Вихід фільму дав можливість ще більше розширити коло «споживачів» і ще більше вкоренити міф у свідомості.

З критичної точки зору «Білу акацію» – виставу про Одесу і моряків радянської китобійної флотилії «Салют» можна назвати соціальним замовленням. Але це був не просто соціалізм, а соціалізм з «людським обличчям». Лібрето написано В. Массом і М. Червінським, які приїжджали до Одеси на своєрідну «рекогносцировку». Поставив виставу відомий режисер І. Гріншпун. Відомо, що саме в ті роки порт Одеса був місцем прописки такого ж промислового флотського з'єднання під назвою «Слава». У 50-70-ті роки китобої користувалися величезною любов'ю і повагою городян. Китобійну флотилію «Слава», яка щорічно поверталася з промислу

в кінці травня, зустрічало все місто. Вхід флотилії в акваторію порту був всенародним святом. Таким чином, зробивши героями нової оперети китобоїв, автори не помилилися: у виставі йшлося про сучасність, те, що було зрозуміло і дорого всім одеситам. Все історичне і соціальне стало природним в очах споживача міфу, який бачив тільки сильних, відважних, романтичних одеських моряків-китобоїв. Про роботу авторів «Білої акації» М. Пойзнер пише наступне: «Вони (не без допомоги, звичайно, Дунаєвського) зуміли... прищепити любов до Одеси мільйонам людей... «заразити» Одесою і морем» [175]. Особливо «заразними» виявилися пісні з «Білої акації», як найпотужніший транслятор міфу. В першу чергу це стосується «Пісні Тоні про Одесу» [52, 2]. Проводячи семіотичний аналіз вербального ряду, можна побачити, що перше повідомлення (денотативне) – буквальне: місто Одеса – місто з «ясними зорями», «морем». Друге повідомлення (конотативне): Одеса – найкраще місто, унікальне, прекрасне, романтичне, неповторне тощо. З точки зору прагматики, відправник повідомлення – одеситка Тоська. У тексті присутні постійні звернення до «рідного міста». Міф подається як щось природне, зрозуміле і близьке (натуралізація концепту). Показово, що на приспіві, всі герої підспівують Тосьці (антономасія – перенос особистих почуттів і переживань на всіх). Сама пісня повторюється кілька разів (на початку, в середині і в кінці). І кожного разу міф захоплює, вселяє, спонукає. Одна із глядачок вистави, якось написала І. Івановій: ««Біла акація» була першою оперетою, яку я побачила в нашому театрі... коли слухаю Вашу пісню про море, чомусь, з дитинства плачу» [81]. Така реакція свідчить про неабияку силу впливу міфу.

Окрім того, Одеса показана в період цвітіння акації (весна, місяць травень). Споживач міфу сприймає Одесу як вічно квітучу, весняну, романтичну, теплу, сонячну, і ніяк не інакшу (натуралізація концепту). Крім білої акації, глядач бачить і інші символи Одеси – море, типовий одеський двірник. У «Білій акації» присутня міфологема «свій-чужий» і ряд архетипів – поділ четвірки головних персонажів на пари за принципом бінарної опозиції

(пара культурних героїв і пара трикстерів). Культурні герої – це капітан китобійної флотилії Костя Купріянов (Н.Удод) і «морська дочка» Тоська (І. Іванова), трикстери – це «одеський шахрай» Яшка-Буксир (М. Водяной) і «левиця» одеських бульварів Лора (Є. Дембська). З цього випливає певний ряд конотацій. Культурні герої марковані позитивно. Їх відрізняє романтизм, безкорисливість, чесність, відвага, колективізм тощо. Трикстери – споживачі, пристосуванці, індивідуалісти, прагматики. Однак не можна сказати, що їм властива функція повного руйнування. Це медіатори. Вони амбівалентні. Так з одного боку Яшка-Буксир розважливий, хитрий, цинічний, але з іншого – неймовірно привабливий: «Яшка-Буксир...був фірмовий варіант одеського фраєра п'ятдесятих років... Його фраза: «Лора, я людина чесна і звик дивитися небезпеки прямо в очі...» з характерними, чисто одеськими інтонаціями, стала номінальною...» [161]. Яшка так же як і Лора профанують радянських «культурних героїв», порушують певні радянські норми та заборони. Здійснюючи «підриг структури» вони створюють лімінальні зони свободи в «закритому» суспільстві СРСР. Існування трикстера – це світ навиворіт. Пригадаємо коронну фразу Яшки-Буксира, що нівелює значущість і життєву необхідність китобійного промислу в Союзі та ставить під сумнів адекватність радянської «картини світу» взагалі: «Живет себе человек, вдруг бац – приказ: зачислит его на базу, в Антарктику, китов бить. За что их бить? Что они плохого сделали?...» [52, 30]. Цікаво, що герой М. Водяного Яшка-Буксир сприймається реципієнтом 50-х років особливим чином, а саме «викликає в пам'яті персонажів романів Ільфа і Петрова» [69, 18]. У глядача виникає ряд відсилань, в першу чергу, до літературного образу Остапа Бендера. «Правда, на відміну від Великого комбінатора, Яшка не «рвав собі душу» зайвими питаннями і докорами совісті...» [51, 19], – зазначає О. Грабовський. Яшка-Буксир – привабливий одеський шахрай, ловелас, чарівний індивідуаліст своєю бурхливою полідискурсивною діяльністю постійно руйнує межі між стійкими опозиціями («радянське-антирадянське», «офіційне-неофіційне», «одеське – не одеське»), змішує категорії для того,

діяльності для таких Яшок-Буксирів. І центром своєї уваги зробив не залицяння, а спекулятивні «таланти» Наконечникова... Текст ролі та вокал не зазнали ніяких змін, але актор зробив зовсім інші логічні акценти» [69, 18-19]. Таким чином, амбівалентність Яшки стала в 60-ті роки ще більш яскраво вираженою. Для 60-х такий персонаж був більш затребуваний. Яшка віртуозно маневрував. Як типовий радянський трикстер-медіатор, він, вочевидь, найбільш адекватно втілював силу цинізму, необхідного для виживання в постійно мінливих, незрозумілих соціальних умовах радянського суспільства. Вирішений М. Водяним в душі життєвої правдоподібності Яшка-Буксир став ім'ям загальним. Як зазначають З. Дьконова і Л. Новоселицька: «Цього вродливого молодого чоловіка з баками і тоненькою смужкою модних вусиків, з самовдоволеною посмішкою театр включає як жанровий персонаж і до вистав-оглядів: «Одеса – моє місто рідне» та «Весела історія»» [69, 19].

«Одеса – моє місто рідне» – вистава-огляд (ревью) Ю. Дінова та М. Ошеровського, присвячена 20-річчю визволення Одеси від німецько-фашистських загарбників (прем'єра відбулася 10 квітня 1964 р.). В процесі створення вистави, Ю. Дінов, який був не тільки талановитим актором, а й літератором, випадково натрапив в «Одеських вістях» на статтю про радянську розвідницю А. Макушеву. Так відважна одеситка стала прототипом героїні вистави Любаші, яку зіграла Л. Сатосова. Сама А. Макушева була запрошена на прем'єру. Як зазначає І. Іванова, за сценарієм у виставі-огляді була кульмінаційна сцена: «...Встаньте, Макушева, это Ваше право!..» [92]. Після цих слів публіка просто завмирала і з захопленням дивилася на А. Макушеву, як зазначає одна з глядачів [190]. В залі був і Л. Утьосов. Вже потім написав вдячний відгук театру: «Спасибі! Маса вигадки, теплоти. Це просто чарівно!» [138]. І візуальний і вербальний ряд вистави просякнуті одеським міфом (міфологічне повідомлення – герої Одеси серед нас, пам'ять про них вічна). Саме оформлення сцени величезною медаллю «За оборону Одеси», все що відбувалося на ній і в самому залі

демонструвало повне єднання між глядачем і артистами. Треба зазначити, що саме у 1964 році Одесі присвоїли Зірку міста-героя і відповідне звання. І хоча вручення нагороди проходило в приміщенні Оперного театру, саме Музкомедія відзначала це вручення своєю постановкою. Таким чином, спостерігається міфологічне злиття театру і міста через виставу (репертуар) та знакову подію. У виставі яскраво виражені антономасія і ототожнення, адже був задіяний прийом зняття так званої «п'ятої стіни» – входження до простору залу, де сиділа сама А. Макушева – культурний герой одеського міфу, Все це забезпечило неабиякий успіх вистави, яка стала прологом до знаменитої трилогії М. Ошеровського про Одесу: «На світанку», «Четверо з вулиці Жанни», «Біля рідного причалу».

«На світанку» (1964) М. Ошеровського – перша частина трилогії. Автор лібрето – драматург Г. Плоткін, композитор – О. Сандлер. Головним ініціатором цієї постановки став М. Водяной, у якого виникла ідея створення вистави після прочитання роману Ю. Смолича «Світанок над морем» (1953). Режисер-постановник М. Ошеровський і автори майбутньої постановки, серед яких був одесит Г. Плоткін, підтримали ідею, хоча матеріал був зовсім нетиповим для театру музичної комедії. Було вирішено на основі роману Ю. Смолича створити героїко-романтичну оперету, в якій мова йде про драматичні події в Одесі 1919 року в період інтервенції. Праця над виставою розпочалася вже навесні 1963, а 30 жовтня 1964 року вийшла сама прем'єра. Назва вистави з'явилася в результаті оголошеного конкурсу, в якому брали участь всі бажаючі (комунікація театр-глядач як поле розгортання символічних смислів). З кількох десятків народних варіантів обрали найбільш влучний – «На світанку».

Візуальний ряд вистави (сценографія М. Виноградова) вказує на символи міста – Потьомкінські сходи, Оперний театр тощо. Поряд з вигаданими персонажами, глядачі зустрічають історичних особистостей – командира Григорія Котовського (М. Удод), французьку комуністку, розстріляну інтервентами, Жанну Лябурб (Л. Сатосова), відому одеську

актрису «королеву екрану» Віру Холодну (Є. Дембська) і, звичайно, «некоронованого короля» Одеси Мішку Япончика (М. Водяной). Останій особливо тісно пов'язаний з одеським міфом [157]. Вочевидь, четвірка головних героїв – пари архетипів, вистроєні за принципом бінарної опозиції («працює» міфологема «свій-чужий»). Григорій Котовський і Жанна Лябурб – культурні герої СРСР, марковані знаком плюс (не залишаючи поза нашим сучасним розумінням й суто міфологічного характеру самих цих постатей, далеких від історичних персон). Вони як головні представники офіційного дискурсу несуть потужний революційний пафос. У самій виставі образ Котовського охарактеризований дещо сухуватою музикою та здебільше інформаційним текстом, що викликає асоціації з образом «плакатного героя». Більш жвавою виявляється постать Жанни Лябурб. Сильна, відважна, вольова французька-революціонерка, яка опинилася на борту інтервентів, намагається «відкрити їм очі на їх ганебну і злочинну участь душителів свободи...» [225]. На конотативному рівні Лябурб – це темпераментність, романтичність, безкорисливість, волелюбність. Крім творців революції, позитивно марковані прості робітники, моряки, які підтримали революцію, негативно – боягузливі, тупі жандарми-сищики та інші «вороги». Що стосується Віри Холодної, її образ амбівалентний. У ньому простежується проблемна тема прийняття або неприйняття революції інтелігенцією. Віра зображена відстороненою персоною. На конотативному рівні – це витонченість, делікатність, ніжність, жіночність. Міфологізована «королева з екрану» Віра Холодна складає пару не менш міфологізованому «королю з Молдаванки» Мішці Япончику. В одній із сцен вони навіть танцюють пристрасне танго – «західний» танець, який був в опалі в СРСР, і хоча офіційної заборони не було, але «танцювати його не рекомендувалося» [14].

Яскравий представник старої Одеси Мішка Япончик, є типовим трикстером-медіатором, антиподом радянських культурних героїв. «Чужий» (Мішка Япончик), представник іншого дискурсу («староодеського dna») підпадає під насильницьке освоєння радянськими культурними героями (хоч

і неповне). Однак, не зважаючи на те, що в кінці вистави підводився підсумок «жалюгідної долі некоронованого «короля» тодішньої Одеси» [51, 28], попри всі ідеологічні настанови, саме Мішка Япончик маркується як «свій» для Одеси. Б. Херсонський зазначає: «Молдава-Молдаванка успех мне пророчит...», – це арія Мішки Япончика з революційною оперетки «На світанку»...Її в шістдесятих співала вся Одеса. Зауважимо – єдину арію з усієї оперетки!.. А потім вже і міф почав творити людей за образом і подобою. Одесит хотів бути таким, як Беня» [213]. Концепт даного міфічного повідомлення – Япончик – вільна людина, сам собі господар. Не дивно, що одесити в контексті радянської культури хотіли бути такими як Мішка або бабелевський Беня, що в глядацькому сприйнятті злилися в єдине ціле. Мішка Япончик уособлює «вільне місто» Одесу, яке не підпорядковується правилам ззовні. Згадаємо його звернення до захопленої Парижем Віри Холодної, що вибудуване зовсім по-одеськи: «На Молдаванке я устрою вам Парижик,/ Вы просто пальчики оближите – и ша!» [173, 23]. Япончик – втілення «одеськості», що реалізується через трикстеризм, який, в свою чергу, виявляється в небувалому індивідуалізмі, моральній амбівалентності, у не бажанні слідувати ніяким авторитетам. Вже на самому початку вистави Мішка Япончик з'являється дуже ефектно: повідомляючи про своє прибуття пістолетними пострілами. Амбівалентність Япончика проявляється в його місії медіатора. Король нальотчиків, що має дещо хижу котячу ходу і звичку нервово витирати руки, немов вони забруднені кров'ю (ці жести постійно педалювалися Водяним), сам раптом відчуває страх і біжить геть у сцені зустрічі з Котовським в кафешантані «Весела канарейка»: «Япончик починає гарячково шукати виходу... Зірвалося... І тоді Мішка вдається, про всяк випадок, до мімікрії: чіпляє до грудей червоний бант і, виголошуючи: «Ура, наші прийшли!»...» [69, 25]. Саме тут проявляється вміння переміщатися з одного дискурсу в інший, що було так затребувана в радянській культурі того часу. О. Школьник пригадує: «Не важливо, що говорив Водяному рідний брат Михайла Винницького (Япончика)... Водяной показав не такого Японця,

яким він був у житті. Він показав міфологічного героя... Він влучив в міф (колективний образ) і сам потім став міфом...» [97]. Сама ж вистава пройшла після прем'єри в Одеській музкомедії більше 250 разів. Однак М. Водяной виходив на сцену в ролі Мішки Япончика набагато більше. «Одеський характер» став поняттям загальним, і багато радянських театрів після Одеської музкомедії намагалися передати його, як вміли – хто специфічним говором, хто бурхливою жестикуляцією. Як відзначає Р. Бродавко: «Після одеситів до цього матеріалу звернулося близько ста театрів, проте ніде він не отримав такого глибокого втілення як в Одесі» [28, 33]. Безумовно, все це було пов'язано з одеським міфом і уявленням про те, що «за Одесу» найпереконливіше може сказати тільки «справжній» одесит. «На світанку» стала одною з найбільш репертуарних оперет 60-х роках. Як відзначає В. Каліш: «Поставивши її вперше і продовжуючи потім своєрідну розповідь про історію та сучасність рідного міста... М. Ошеровський поповнював і стверджував на сцені свого театру певний жанр «одеського життя», спираючись на ентузіазм місцевих глядачів...» [100, 181].

Друга частина трилогії – «Четверо з вулиці Жанни» (1967) теж користувалася величезним успіхом у глядача. Ця героїчна музична комедія драматурга Г. Плоткіна і композитора О. Сандлера фактично народжувалася в стінах театру. Натхненні успіхом попередньої постановки, драматург і композитор ретельно працювали з режисером – М. Ошеровським, диригентом О.Вінницьким, провідними артистами трупи. У виставі оживали події, пов'язані з визвольною боротьбою в Одесі у роки Великої Вітчизняної війни (міф про «місто-герой Одеса»). Герої вистави – радянські військові моряки, одеські підпільники. Тема війни, звісно, викликала у адресата небувалий сплеск патріотизму (воєнні події були ще відносно свіжі в колективній пам'яті). У виставі також простежується важлива для радянського суспільства ідея спадковості революційних традицій (паралелі з оперетою «На світанку» та героїзованою комуністкою Жанною Лябурб). Четвірка друзів (міфологічний архетип Троїчності-Четвертності [111]), що за

сценарієм є вихідці з вулиці, названої саме ім'ям Жанни Лябурб, волею долі виявляються в окупованій Одесі. Один з них Геннадій (В. Федулов) – той самий четвертий, що згодом стає боягузом і зрадником, інші троє – Сергій (Г. Вільховецький), Катя (Л. Сатосова) і Марія (С. Нікітенко) самовіддано і до кінця виконують свій патріотичний обов'язок. Девіз Сергія, Каті та Марії – слова з пісні: «Если на улице Жанны Лябурб живешь, так будь же таким, как Жанна» [225]. Вони борються з ворогами-окупантами і зрадниками (міфологема «свій-чужий»). Однак, не зважаючи на те, що «заголовними» героями є четверо з вулиці Жанни, назвати їх центральними складно.

Вся увага глядача прикута до одесита Андрія у виконанні М. Водяного. Саме цей герой несе в собі не тільки ідеологічний пафос, але і «справжній» одеський характер. Завдяки чому він стає головним «цвяхом» вистави. Андрій – персонаж, що був спеціально зроблений авторами «під Водяного». Цікаво, що М. Водяной, на відміну від попередніх образів чарівних негідників з «Білої акації» та «На світанку», зіграв тут відносно позитивну роль. Його персонаж – чорноморський моряк, одесит, комуніст, якого партійне керівництво залишає в тилу ворога для підпільної роботи. Образ Андрія маркований знаком плюс (він «свій», який відважно бореться з ворогом («чужим»)). Однак в самому образі героя проявляється амбівалентність: «Для окупантів Андрій стане перукарем Стасиком, хазяїном власного салону, старостою міського базару. Для своїх – товаришем Андрієм...» [69, 30]. Андрій – медіатор, певний попередник відомого розвідника Штірліца (трикстер-медіатор), що оформив парадоксальний архетип «не нашого нашого». З одного боку, він «свій» і працює на «своїх». Але при цьому – він не зовсім «свій». Радянські критики із захопленням описували, як позитивний у всіх відношеннях Андрій перевтілювався в жахливого німецького дармоїда, мародера, грізного старосту одеського Привозу Стасика, в якому прочитувалися риси модернізованого Мішки Япончика. Очевидно, що подібна здатність до трансформації і подвійність була дуже затребувана радянською культурою того періоду. Блискуче втілена

М. Водяним артистична медіація між радянським і «ворожим», між службою та побутом як не можна більш точно відповідала соціокультурним функціям радянської інтелігенції того періоду, а головне – її розумінню власної самосвідомості і культурної ідентичності. Причому не просто відповідала, а надавала медіації майже героїчний масштаб. Це може бути пояснено нерозв'язними суперечностями і неухильно зростаючим розривом між радянським офіційним дискурсом і дискурсами приватного життя. Такі герої як Андрій оголюють ці протиріччя фактом свого подвійного буття. Сам М. Водяной якось зізнавався, що для нього найскладнішою задачею було домогтися того, щоб у Стасикові («чужий») не розчинився Андрій («свій»). Йому доводилося постійно грати обставинами, маневрувати, балансувати.

З часів «Білої акації» театр культивував і підтримував новий міф, в якому одеський моряк як культурний герой асоціювався з романтизмом, ліризмом, безстрашністю. Ряд конотацій можна продовжувати, і вони всі будуть зі знаком плюс. В образі Андрія до вище перелічених якостей додалася ще й незнищенна воля до перемоги (ця риса властива у виставі всім «своїм»), жертвність заради рідного міста (він ризикує бути викритим). У виставі робився помітний акцент на одеському патріотизмі і колориті. Деякі критики навіть радили театру не так сильно акцентувати на цьому увагу і пропонували «відмовитися від надмірного «ободесювання» своїх героїв» [142]. Однак саме це «ободесювання» і приваблювало глядача. Якщо прибрати «одеськість», що особливо виявляється в сценах одеського Привозу, вистава би зовсім не склалася. Як справедливо зазначає А. Щербаков: «Сцени ці, щедро насичені неповторним південним колоритом, ще раз нагадують, що знамените одеське гострослів'я займало не останнє місце в арсеналі боротьби з окупацією...» [225]. У виставі колоритні одеські торговки з Привозу мадам Перепелиця (О. Гловацька) і мадам Чірус (Є. Дембська) дають знахабнілим окупантам рішучу і по-одеськи «художню» відсіч. Своїми насмішками над окупантами вони викликають жваву реакцію залу. Одеський міф разом з супутніми йому явищами – соковитою одеською

мовою, усеперемагаючим одеським гумором, карнавальністю, трикстеризмом, волелюбністю, місцевим патріотизмом миттєво «заражав» глядачів. Дана вистава, втім, як і попередня, проходила з постійними аншлагами не тільки в Одесі, але й у багатьох інших містах СРСР. Зауважимо, що і «На Світанку» і «Четверо з вулиці Жанни» є радянськими інтерпретаціями одеського міфу (дія у виставах не є сучасністю для адресата, вона віднесена в минуле).

Наступна частина трилогії М. Ошеровського – «Біля рідного причалу», навпаки – сучасність для адресата. Прем'єра цієї вистави відбулася 3 лютого 1970 року. Для створення музики був запрошений В. Соловйов-Сєдой, авторами п'єси стали Г. Плоткін та М. Ошеровський. Безумовно, музична комедія «Біля рідного причалу» – це ще одна артикуляція одеського міфу. Про це свідчать як вербальний, так і візуальний ряд. У виставі показане романтизоване життя приморського міста 70-х років. Сценографічне рішення (М. Виноградов) викликає ряд живих асоціацій, пов'язаних з колективними уявленнями про «перлину біля моря». На сцені глядачі бачать море і теплохід. У центрі уваги звичайний рейс «героїчного, яких багато на Чорноморському флоті, теплохода «Григорій Котовський»» [15]. Крім того, фігурує знакове місце Одеси – легендарний бар «Гамбрінус». Герої вистави – трудівники моря, люди захоплюючої, романтичної професії. Серед них – Іван Гаркуша (М. Водяной), капітан буксирного катера «Ураган», людина, у якого за плечима бойова біографія захисника Одеси в дні оборони від фашистських загарбників. Гаркуша уособлює собою образ «справжнього» одесита. У цій виставі також як і в «Білій акації», і в «Четверо з вулиці Жанни» ми зустрічаємо міфологізований образ моряка. Цікаво, що і в «Білій акації», і в «Біля рідного причалу» найважливішим кульмінаційним моментом є урочиста зустріч моряків (героїв культури) з рейсу. Зауважимо, Гаркуша є представником офіційного дискурсу, маркований знаком плюс. Він протиставляється антигероям радянської культури – спекулянтам, фарцовщикам (міфологема «свій-чужий»). В цьому зіткненні є основний конфлікт музичної комедії. Окрім того, роль Гаркуші – гра амбівалентністю:

«На долю Гаркуші випадає нелегке завдання: виявити підступну діяльність спекулянтів, фарцовщиків. На цю операцію йде, ... як на розвідку в тил ворога... повіривши в Гаркушу, як у «свого», злочинці довіряться йому, розкриють свої плани...» [69, 32]. Таким чином, перед нами знову медіатор (архетиповий образ «не нашого нашого»). Ця амбівалентність, як вже не раз відзначалося, необхідна радянській людині, яка перебуває в умовах культурної двосвітності. Однак в даній виставі вже починають прочитуватися сліди втоми від ролі медіатора. Цікаво, що подвійність образу Гаркуші проявляється не тільки «на роботі», але і в особистому житті. Він змушений «шифруватися» від коханої Дусі (М. Дьоміна), приховуючи свої почуття під маскою байдужості. Однак для глядача більш живими та яскравими виявляються образи тих, хто відкрито представляв неофіційний дискурс (трикстери) – шахраюватий боцман Обертуцький (С. Крупник) і спекулянтка Липа (Л. Сатосова), яка асоціюється зі знайомим для радянського реципієнта типом «жінки-хижачки». Не звертаючи увагу на запеклу боротьбу радянської влади з «прислужниками капіталізму», в Одесі 70-х років спекуляція і фарцовка були справою повсюдною. Таким чином, бінар «офіційне-неофіційне» розсипався (зник авторитет офіційної культури, а неофіційна ставала загальним надбанням). Тому, мабуть, назвати виставу «Біля рідного причалу» черговою віхою в історії театру можна з великою натяжкою. Хоча, як зазначає Р. Бродавко: «...місцевий патріотизм в ті роки був настільки великий, що одеська публіка, що ринула на виставу про рідне місто, пробачила авторам лібрето і постановнику явні прорахунки і з задоволенням аплодувала своїм кумирам...» [28, 42]. В цілому, трилогія М. Ошеровського про Одесу залишила яскравий слід у культурному житті міста. У ній театр зумів відбити життя трьох поколінь одеситів.

Були в репертуарі театру і вистави, які не присвячувалися безпосередньо Одесі, але в яких також знайшов свою артикуляцію одеський міф. Так, наприклад, відома музична комедія «Весілля в Малинівці», що йшла в репертуарі театру українською мовою з 50-х років в так званий

«львівський період» (композитор А. Рябов, автор п'єси – Л. Юхвід, режисер – Д. Козачковський), і з'явилася згодом на екрані в 1967 році з однойменною назвою (композитор Б. Александров, автор сценарію – Л. Юхвід, режисер – А. Тутишкін). Ця екранізація увійшла до золотого надбання радянського кінематографу. Фільм, що знято російською мовою, відображає театралізовану інтерпретацію типового села епохи боротьби за «народне визволення» і радянську владу у 1917–1923 рр. на півдні України і Наддніпрянщині. Найколеритнішим персонажем став привабливий бандит з Одеси Попандопуло, якого з блиском зіграв М. Водяной. Саме ця роль стала однією з «коронних», до якої артист неодноразово повертався на сцені Одеського театру музичної комедії (1954; 1984).

У 1974 році з'явилося поставлене І. Владимировим «Друге весілля в Малинівці» (лібрето – В. Бикова і М. Куруда, музика – І. Поклад), що оповідає вже про події Великої Вітчизняної війни і пропонує герою нові соціокультурні обставини. У радянський час популярність Попандопуло була величезною. Здавалося б, що особливого у далеко не головній, а епізодичній ролі і, чому саме вона принесла М. Водяному величезний успіх і всенародне визнання. На наш погляд, причина криється саме в одеського міфу. М. Водяной грав міфологічного одесита, типового трикстера, виразника карнавальної культури, якого характеризують передусім зовнішній ексцентричний вигляд (червоні галіфе, рвана тільняшка, м'ятий кашкет з квіткою), схильність до художнього жесту, естетизації простору, перформативність і театралізованність. Достатньо згадати, як «художньо» Попандопуло ділить награбоване. Загалом сама роль була невеликою, але колоритні висловлювання цього персонажа набули неабиякої популярності серед глядачів. По суті, вони вибудовувалися як «полідискурсивні афоризми» в контексті радянського «дводумства». Тому не дивно, що деякі фрази героя стали крилатими, причому вимовляти їх намагалися з тими самими інтонаціями, що і М. Водяной – з характерним для одеського говору розтягуванням голосних. Жодне радянське застілля не обходилося без

знаменитих куплетів Попандопуло «На морському пісочку...» [32], що відсилали адресата до улюбленого жанру «одеських пісеньок».

Попандопуло – хитромудрий, веселий, авантюрний. Водночас він обдурює, перебігає з одного табору до іншого, чинить невеликі капості, що свідчить про його амбівалентність. Маючи маргінальний статус, він привносить в оточуючу його дійсність нові можливості. Лімінальність простежується в мінливій соціальній позиції героя (пригадаємо: «Хлопцы начинают разбегаться в разные стороны. Если так пойдет дальше, я тоже разбегусь в разные стороны» [110, 593]). Але найважливішою рисою в рамках радянської культури, є його поведінка «підривника» та гри з дійсністю в надскладній ситуації. Попандопуло як типовий трикстер, що є «креативним простаком», або «простаком, що творить» («creative idiot» [241]) по-своєму підходить до парадоксів в країні, в якій йде громадянська війна та відбувається постійна неконтрольована зміна влади: підроблює гроші, пародіює культурних героїв, демістифікує і висміює все на своєму шляху (ідеологію, політику, владу, мораль, цінності, релігію). Попандопуло – найяскравіший антирадянщик Водяного. Позиція героя виразно проявляється в його пісні «В Одесі був» [234, 29]. У вторинному повідомленні (конотат) Одеса – найкраще місто, ідеал, «втрачений рай», дивовижна Аркадія. Тут «працює» міфологема Втрати (Повернення). Герою хочеться повернутися в стару Одесу (типові ретро-мотиви для багатьох «одеських текстів»), але, на жаль, це неможливо («Одесса – красная <тобто більшовицька – Г.Н.> и мне с Одессой той не по пути» [130, 29]). Таким чином, Попандопуло асоціюється з «внутрішнім чужинцем».

Сама фамілія Попандопуло в даному контексті несе в собі також певне семантичне навантаження. В старій одеській мові побутував «ходячий» вислів «брехати як Попандопуло» (в значенні перебільшення своїх заслуг). Вірогідно, один з авторів вистави «Весілля в Малинівці», що була поставлена режисером М. Гусевим у 1984 році (на музику Б. Александрова, але вже зі зверненням до перекладу 1936 року українського тексту Л. Юхвіда), чув його

від «старих» одеситів. Маємо на увазі одеського драматурга-лібретиста В. Типота, який, до речі, був рідним братом відомої одеситки Л. Гінзбург. До того ж певній частині одеській публіці і, мабуть, самому М. Водяному цей «ходячий» вираз був теж знайомий, так як і дивовижна (і в той же час трохи трагічна) історія життя міського старця, юродивого, легендарного одеського грека Олександра Попандопуло. Дивним чином, Водяной (за іронією долі, одеський єврей в образі одеського грека) підхопив щось від цього міфологічного Попандопуло і зумів зобразити не просто авантюриста, а й «філософа» з важливою місією культуробудівельної медіації, яка так чи інакше оточена дещо трагічним ореолом. Безумовно, одеський міф, що знайшов втілення в образі Попандопуло – це певна альтернатива радянському офіціозу. Н. Завгородня справедливо стверджує: «Попандопуло – типова анархія (на противагу радянському порядку). Він не прив'язаний до ідеології, не вписується в систему цінностей... Він до людини прив'язується, до Грициана Таврійського («Гриша, и шо я в тебя такой влюбленный?!»)» [93]. Попандопуло, чи не єдиний герой у виставі, що володіє свободою волі і власного вибору (тому й сам за особистим бажанням вибирає собі «господаря»). Як і Яшка-Буксир, Мішка Япончик він постійно грає з дійсністю, ставить все, що його оточує, під сумнів. Ця гра надає відчуття жаданої свободи в суспільстві тотальної несвободи. Саме ці особливості і зробили звичайну роль другого плану культовою, а самого М. Водяного – найулюбленішим артистом декількох поколінь.

Наступна вистава, «Старі будинки» (1979) була створена спеціально для Одеського театру музичної комедії. Автори п'єси – відомі одесити, гумористи: Г. Голубенко, Л. Суцєнко та В. Хаїт. Музику написав теж уроджений одесит О. Фельцман, вірші – Р. Рождественський. Режисер М. Ошеровський став справжнім «хрещеним батьком» цієї п'єси. Саме він запропонував одесита А. Фельцмана в якості композитора. З точки зору прагматики, довіра до текстів про Одесу, створених саме одеситами набагато більше, ніж до тих, над якими працювали немісцеві автори [155].

Глядачі із задоволенням сприймали «Старі будинки», і гадки не мали, яким непростим виявився шлях п'єси на сцену цього театру. У 1976 році п'єса була закінчена. Однак твір, написаний спеціально для Одеської музкомедії, худрада заборонила ставити в Одесі. Незабаром п'єса була віддана Свердловському театру музкомедії. І тільки через два роки після прем'єри в Свердловську в 1979 році «Старі будинки» все ж таки були поставлені і в тому театрі, для якого вони спочатку призначалися. Прем'єра відбулася 31 серпня 1979 року. Сценічна редакція належала Л. Жуховицькому. Режисером-постановником став Б. Брунштейн. За сценографію відповідав легендарний художник театру М. Івницький.

У виставі дія відбувається в 70-ті роки в типовому старому одеському дворі (на Садовій, 16). Як зазначає Л. Сущенко: «Ми зійшлися на тому, що сюжет повинен бути одеським і парадоксальним. Не ми перші придумали перенести дію в одеський двір (попередник – «Біла акація»)» [42]. Міф будується за аналогією (тому дане посилання на авторитетний текст, цілком виправдане). «Старі будинки» щедро наповнені одеською мовою і одеським гумором (п'єсу писали одесити). Всі жарти і образи героїв сприймалися глядачем з величезним інтересом. Варто відзначити прекрасне музичне і стенографічне рішення вистави (легка та проста за своєю конструкцією модель спільного дому з численними сходами, затишним двориком і великим деревом як символом родини). Популярність даної вистави обумовлена наявністю важливих архетипів, міфологем і міфологічних конструктів. Серед архетипічних образів – «одеська мама» Марія Іванівна (Л. Сатосова). Крім цього, впізнаванні образи колишнього актора Ернеста Борисовича (М. Водяной), старого моряка Захара Олексійовича (С. Крупник), а також образ типової «одеської дитини» тих років Стасика (Л. Раздольна), якого батьки змушують грати на музичному інструменті.

Вистава «Старі будинки» як носій міфу містить у собі безліч бінарних опозицій: космос-хаос, старе-нове, традиція – інновація, колективізм – індивідуалізм. По суті, вона ґрунтується на міфологемі «свій-чужий». «Свої»

– це культурні герої, мешканці будинку (всі, крім Андрія (В. Фролов) сина Марії Іванівни). Вони представники колективного первня, традицій, старих порядків, сімейних цінностей. Для них головне – це будинок («Наш дом – наша крепость...» [79, 32]). Медіатором у виставі виступає Андрій, що розривається між матір'ю з сусідами і коханою дівчиною Галею (Т. Тищенко). «Чужість» Галі проявляється вже на самому початку, коли виявляється, що родом вона не з Одеси, а з Москви. Цікаво, що навіть у сценічній редакції Галя і її помічник бульдозерист Степан Сухоруков іменуються «сторонніми» (всі інші персонажі – «мешканці будинку» [79, 2]). Галя наполягає на тому, що її диплом з проектування скверу на місці старого будинку, в якому мешкають «старі» – подарунок долі. Їх переселять у нові сучасні квартири. У «старих» же на цей рахунок зовсім інша думка. Старий будинок для них не просто будинок – це їх життя, локус їх культурної ідентичності (зосередження «одеськості»). Тому розселення для них – просто смерті подібно (символічна смерть через зникнення «своєї» міфологічної реальності). Таким чином, очевидна яскраво виражена опозиція – протиставлення одеської комунальної квартири квартирі індивідуальній, а разом з тим і певним моделям мислення і поведінки. Наприкінці вистави мешканці вимушені покинути старий дім і переселитися в нові будинки: «Свое отжили, свое отгоревали,/ И вот уходите неслышно в нашу память./ И что-то вечное уходит вместе с вами./ Старые дома...» [50, 68]. Руйнування старих будинків – символічна смерть одеського міфу цього періоду, смерть старої радянської Одеси у всій її «комунальній красі». Адже за образом будинку адресат прочитував місто в цілому (концепт «Одеса – будинок») – з особливою традицією буття, ставлення до світу і один до одного як «велика сім'я» [181].

Вистава «Старі будинки» стала знаковою не лише для глядача, завдяки культурним сенсам, які вона несла, але і для самого Одеського театру музичної комедії, який готувався до переїзду в нову будівлю. Як зазначає один із рецензентів: «Відомо, що театр музичної комедії незабаром переїде в

новий великий і світлий будинок... новосілля це добре б відсвяткувати оновленням репертуару...» [148]. Хоча сам театр аналогій не шукав, але все ж вони виникали, адже переїзд театру з Грецької, 50 в нову сучасну будівлю на Пантелеймонівську, 3 був не за горами (він відбувся у 1981 році). Переїзд в новий будинок дійсно ознаменувався зміною репертуару театру. Театр став іншим. Недарма М. Ошеровський, який вже не був головним режисером театру, якось зазначив: «Цей театр для мене – чужий...» [43]. В цілому, вистава «Старі будинки» відбивала можливість (а також необхідність) подальшої трансформації, як самого театру і його репертуару, так і міста в цілому. «Старих будинків» вже давно немає в сучасному репертуарі театру. І хоча минуло багато років, цю виставу пам'ятають одесити старшого покоління. Постійно з великим піднесенням згадують про неї і провідні артисти театру. Ностальгія, життя з оглядкою на минуле, на колишню Одесу, якої вже немає, одна з провідних парадигм побутування одеського міфу. Можливо, «Старі будинки» ще повернуться до репертуару Музкомедії, але вже в новій постановці.

У репертуарі театру Музкомедії були й інші вистави, пов'язані з одеської темою – «Даруйте коханим тюльпани» (1957), «Наречені не повинні плакати» (1959), «Чорноморський вогник» (1961), «Одеські лимани» (1975) тощо. Всі ці вистави народжені в тісній співдружності з одеськими авторами. Вони також є матеріальними носіями міфу, але детально зупинятися на них не будемо, оскільки ці вистави не можна назвати безперечними знаковими подіями. В цілому, всі вони були «прохідними», на відміну від вище розглянутих. На наш погляд, причини вражаючої популярності та привабливості Музкомедії в радянські роки криється саме в особливій функції цього театру як модератора міського міфу. О. Каракіна справедливо зазначає, що одеська оперета не була зразком театру хорошого тону, але, з іншого боку, можливо, саме в цьому і полягало зерно успіху в контексті радянської дійсності: «...одеська вульгарність, самовдоволення і життєлюбна, існувала... поза межами дозволеного радянського мистецтва. Музика

революції, що зведена до гулу одеського «Привозу» – до такого знуцання могли додуматися хіба що Франсуа Рабле або Ярослав Гашек...» [102]. Дійсно, не було другого такого театру в усьому СРСР, де б так відкрито і безкарно «опльовували» всі канони офіційного радянського мистецтва. Причому робили це красиво, не без наївного нахабства, з особливим одеським шармом та лоском. Життя театру Музкомедії було справжнім вираженням одеської позиції, коли, як-то кажуть, «дешевий жарт дорожче радянських політичних гасел» [102]. Така позиція затверджувалася у виставах театру з середини 50-х і до кінця 1980-х років.

3.3.2. Трансформація репертуару та роль театру Музкомедії у сучасний період

90-ті роки ХХ століття стали для театру музичної комедії роками перелому і творчого пошуку. З розвалом СРСР рухнула і жорстка бінарна опозиція («одеське-радянське») і отже неминуче відбулася криза репертуарної політики театру. У сучасного глядача змінилося сприйняття класичних оперет. Хоча старше покоління зберігає і сьогодні вдячну пам'ять про блискучу гру корифеїв театру та «почуття винятковості, відмінності від усіх інших, яке дарувала колись оперета часів Матвія Ошеровського» [102]. Однак театр опинився перед необхідністю пошуку нових шляхів взаємодії з сучасним глядачем. Вже в ранній пострадянський період Музкомедія відмовилася від так званого «радянського репертуару», що колись складав основу творчого життя. Вочевидь, що разом з одеським, театр транслював ще й деякі аспекти радянського міфу.

У сучасному репертуарі театру вже давно немає ані трилогії про Одесу, ані «Весілля в Малинівці», ані «Старих будинків», в яких сяяли відомі артисти трупи. Однак ось уже чверть століття з успіхом йде вистава, що присвячена пам'яті М. Водяного – «Бал на честь короля» (1993). Художній керівник постановки – народний артист України Е. Митницький. Музику

написав К. Пилипюк, лібрето – М. Ліч та А. Заднепровський. Режисери постановки – М. Ліч та А. Балабан. За режисерським задумом «Бал на честь короля» – це вистав-ревю, свого роду мозаїка сцен з найбільш відомих постановок, в яких грав колись М. Водяной. «Бал на честь короля» можна вважати справжньою вдачею театру з ряду причин. Перш за все, сама вистава побудована на міфологічному уявленні «М. Водяной – одесит» та пов'язаним з цим наступним рядом конотацій: почуття гумору, харизматичність, темпераментність артиста тощо. Найяскравіші ролі М. Водяного виконуються провідними артистами театру: В. Фроловим (Мішка Япончик, Яшка-Буксир), Н. Завгороднім (Попандопуло), О. Школьніком (Альфред Дуллітл), Р. Рудним (Боні) та іншими. На бал в якості почесної гості запрошена перша партнерка М. Водяного – Є. Дембська, що з'являється перед глядачем в ролі Сільви. Таким чином, відбувається міфологізація і творення міфу про «одеськість» театру і «зразкових» одеситів – акторів. Було б некоректно ставити під сумнів гідність виконавців ролей М. Водяного. Змінився соціокультурний контекст. А. Семенова дуже тонко зазначила, що М. Водяной, який мріяв зіграти Чарлі Чапліна (роль «маленької людини», що була затребуваною у 70-80 рр. в СРСР), дуже органічно виглядав у ролі слабких, другорядних персонажів на сцені, хоча сам був сильною і наділеною авторитетом людиною в житті: «Коли «маленькі люди» грають «маленьких людей» – це банально і нудно. А ось, коли цар видає себе за жебрака (навіть вимушено) – це інша справа...» [88]. Саме це, на наш погляд, і приваблювало радянського глядача, для якого образи і особистість М. Водяного були одним цілим. Безумовно, для В. Фролова та М. Завгороднього зіграти «коронних» персонажів М. Водяного було дуже непросто. В їх виконанні, звісно, прочитується «школа» видатного артиста. Однак вони не копіюють його фірмову гру. В. Фролов викристалізовує своїх героїв з живого діалогу зі своїм Вчителем. Його Мішка і Яшка багато в чому повторюють міміку і жести М. Водяного (це образи-ретро, експонати міського фольклору), але в той же час мають «фроловський» шарм і лоск. Теж саме стосується і

М. Завгороднього. Його Попандопуло – не пародіювання, а передача «певних спогадів про свого Вчителя, відчуття вдячності йому» [93]. Успіх вистави «Бал на честь короля» обумовлює те, що вона спирається на міфологічний архетип – «М. Водяной-тато» (архетип Батька). Так, наприклад, в одній з мізансцен Попандопуло (Н. Завгородній) і Мішка Япончик (В. Фролов) вступаючи у діалог, жартують над тим, що у них був спільний «тато» (тобто М. Водяной). Таким чином, видатний артист представлений і як культурний герой і як Вчитель (архетип). Його не раз іменують «Майстром», а також «Королем оперети» (кращий в «легкому жанрі»). Однак, все ж таки саме «одеськість» цього артиста є стрижневим моментом вистави.

Візуальний (сценографія М. Івницького) і вербальний ряд також відсилають до одеського міфу. На початку вистави глядачі бачать «знайомий куточок нашого міста – сходи, Дюк, мерехтливі вдалині вогні...» [214] у супроводі зворушливої пісні (у записі) М. Водяного «Побачення з Одесою» [131, 2]. На конотативному рівні Одеса – найкраще місто на землі, унікальне, прекрасне, єдине у своєму роді. З точки зору прагматики, відправник повідомлення – одесит М. Водяной. Одеса для нього як улюблена жінка («Одесса-девочка»), як рідна мати («Одесса-мама»). В даному контексті присутній жорсткий бінар, міфологема «свій-чужий». Одеса маркована як «своє» (рідне, зрозуміле, знайоме), все інше як «чуже». Крім того, дане повідомлення оповідає про те, що одесит залишається одеситом скрізь, тому що в ньому «живе Одеса». При споживанні даного міфічного повідомлення адресат відчуває ті ж почуття що і відправник (антономасія). Підкреслюється тема любові Водяного до Одеси, його вірності цьому місту. В роки «застою» Одесу залишало багато талановитих людей. Засилля офіційної ідеології, апарату чиновників робили атмосферу міста задушливою. Не просто доводилося в такій ситуації і М. Водяному. Однак артист не збирався їхати з Одеси. Тема любові і вірності проходить червоною ниткою через всю виставу. Недарма у фінальній сцені вистави знову звучить «Побачення з Одесою» (лейтмотив). При цьому галерея портретів Майстра, що заповнює

верхній простір сцени наприкінці вистави, за допомогою спеціально підбраного світла перетворюється в монументальну композицію. У цей момент всі артисти стоять на сцені, але вся увага публіки прикута до великих чорно-білих фотографій, на яких відображені сценічні образи М. Водяного. Всі глядачі одностайно встають, щоб вшанувати пам'ять видатного артиста, «справжнього» одесита. Без сумнівів, це самий зворушливий і хвилюючий момент, коли важко стримати сльози. Міф досягає свого апогею. Один з глядачів залишив такий відгук: «Особливе враження в кінці вистави: вся зала аплодує стоячи, при цьому половина зали відверто плаче!» [13]. Адже міф зачіпає «найважливіші мотиви людських мрій» [18, 412]. «Бал на честь короля» – не тільки данина поваги Майстру, це унікальний факт в історії театрального мистецтва Одеси та дуже значима вистава у репертуарі самого театру (можна сказати, стрижнева, адже вона дуже часто закриває театральні сезони). Ще гостріше за сьогоднішніх глядачів сприймала цю виставу публіка на початку 90-х років. Тоді постановка здавалася дуже сміливою, тому що порушувала теми, про які суспільство за багаторічною радянською звичкою ще боялося говорити вголос. Вочевидь, найскладнішим і найнапруженішим моментом тоді виявився саме фінал, де виходила на сцену любляча дружина М. Водяного Маргарита Дьоміна. Відверта, жива, сентиментальна вистава викликала справжній фурор в Одесі 90-х років. «Я тоді вперше в житті побачив таку реакцію залу. Увесь зал встав і аплодував стоячи...»[84], – пригадує Р. Римашевський.

Однак перехід театру до нового репертуару (та нового дискурсу) не був швидким і безболісним. В ювілейний рік (двохсотріччя Одеси) в «репертуарному портфелі» не виявилось жодної гідної вистави на одеську тему. Саме тому звернення до легендарної «Білої акації» І. Дунаєвського на початку 90-х виявилось в якійсь мірі закономірним і вимушеним. Прем'єра відновленої вистави відбулася 8 червня 1994 року. Режисером-постановником став В. Сурж. Незважаючи на те, що «Пісня про Одесу» сприймалася як неофіційний гімн міста і давно використовувалася «в якості

звукової візитної картки» [24] Одеси, все ж для успіху вистави наявність в ньому відомої і улюбленої пісні було недостатньо. Гра талановитих акторів (в ролі легендарної одеситки Тоськи дебютувала О. Оганезова) теж не врятувала становище. В одній з рецензій на відновлену виставу було висловлено співчуття сучасному поколінню артистів театру, «яке сьогодні несе тягар репертуару» [41]. Лібрето оперети «Біла акація» явно застаріло для 90-х років. Нова сценічна редакція була здійснена під керівництвом Л. Сущенко. Однак її, на думку критиків, не можна назвати вдалою. О. Галяс відзначає, що головна проблема полягала в тому, що театр зволів подивитися на все, що відбувається не очима сучасника – людини останнього десятиліття ХХ століття, а поглядом 1956 року. Для 50-х все, що відбувалося в «Білої акації» було актуальним, переживалося як «тут і зараз». Одеський моряк-китобій (такий як К. Купріянов) асоціювався з відвагою, сміливістю, романтичністю. Але для адресата 90-х він таким не сприймався. Китобійний промисел припинився наприкінці 80-х років. Тому молодому поколінню було складно уявити, якою повагою і любов'ю користувалися китобої у 50-60-ті роки (концепт історичний та мінливий, сприймається хіба що означник). У зв'язку з розпадом двосвітовості, характерної для радянської культури в період розквіту радянської влади, руйнується також і бінарна міфологічна структура персонажів (пари культурних героїв і трикстерів). О. Галяс змальовує сприйняття вистави сучасним глядачем так: «Текстова частина... викликає лише іронічну посмішку, змішану з недовірою» [41]. Як би була нова сценічна форма прочитання старої оперети (щось на зразок «Граємо Дунаєвського»), швидше за все, вдалося б уникнути невдачі. З іншого боку на виставу прийшло дуже багато літніх людей, які не хотіли бачити нових трактувань, а мріяли поринути у «добрий старий час».

Театр робив спроби ставити нові вистави на одеську тему. У 2005 році запрошений з Росії режисер В. Савінов поставив мюзикл-притчу «Одеса-мама». Автор п'єси – одесит В. Валовой. Композитор – С. Колмановський. Прем'єра мюзиклу відбулася 3 вересня і була приурочена до Дня міста.

Одесити та гості міста очікували багато від цієї прем'єри. Проте, на превеликий жаль, нова вистава відверто розчарувала. Цікаво, що анонс до вистави, в якому було вказано, що «Одеса-мама любить всіх своїх дітей» (толерантність як складова одеської ідентичності), зовсім не співпав з тим, що побачив глядач. О. Колтунова пише: «... неправда, що Одеса-мама любить всіх своїх дітей. Деяких вона не просто не любить і зневажає, а терпіти не може...» [112]. Дія у виставі відбувається у драматичний для Одеси час – 20-ті роки ХХ століття. Старше покоління глядачів відразу проводило паралель з виставою «На світанку», де все було зовсім навпаки, однак мало певний смисл. У новій виставі міфологема «свій-чужий» представлена в перевернутому вигляді. Котовський (він же – Степан Нечай (Н. Завгородній)) і більшовики – вороги, а Мішка Япончик (він же – Сеся Джокер (В. Фролов)) і Сонька Золота ручка (вона же – Сонька (О. Оганезова)) – герої. Безперечно, в «старому» та радянському одеському міфі Мішка Япончик і Сонька Золота ручка (трикстери) сприймаються як певна альтернатива офіціозу та владі, уособлення «вільного міста Одеси». У даній же виставі вони не виконують ані функції трикстерів, ані функції культурних героїв. Ці персонажі тільки названі, проте нічим не наповнені (порожні знаки). Як відзначає Т. Арсеньева «навіть «джентельменська Сіма з «комунальної квартири»... куди як жива і колоритна в порівнянні з картонними недоладними фігурами «Одеси-мами»» [6]. Очевидна десакралізація, розвінчування старого радянського міфу, однак тут присутня певна механічна зміна бінарів. Тому часом постійне висміювання подій громадянської війни викликало неоднозначну реакцію зали. Як відзначає С. Піскурьов: «До середини першої дії акценти ці починають... шокувати традиційного завсідника оперети» [172]. «Дозвольте, це той театр, який свого часу ставив «Четверо з вулиці Жанни»?..» [58], – пише М. Гудима. Справа в тому, що жорсткий бінарізм в сучасному постмодерністському дискурсі не актуальний. Окрім того, концепт «Одеса-мама» в сенсі Одеса – мама злодіїв, злочинців, бандитів, маргіналів вже застарів. Сьогодні «Одеса-мама»

розуміється більше як інтернаціональне, космополітичне, толерантне місто. Тому в даному контексті реакція залу цілком передбачувана. Не дивно, що одна дівчина написала на форумі, де обговорювали цю виставу таке: «Якщо чесно повна маячня. Тільки для літніх» [160]. Однак ця вистава також і не для «літніх» (не співпадають дискурси). Сезя, який всіляко педалює своє кримінальне минуле, грайливі «жриці кохання», натяки на те, що саме місто схоже на публічний будинок, де по черзі розважаються то білі, то червоні, викликають невдоволення публіки. Міф для свого функціонування в культурі повинен бути повністю орієнтований на адресата. Він не може бути безсуб'єктивним. Тут же трапилася така ситуація при якій ані старше покоління, ані молоде в силу відомих причин не стали його потенційними адресатами. Вистава була приречена на провал. У репертуарі театру вона протрималася зовсім недовго.

66-й театральний сезон подарував одеситам і гостям міста відразу кілька нових вистав на одеську тему – «Граф Воронцов» та «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів». Прем'єра мюзиклу «Граф Воронцов» відбулася 1 вересня 2012 року і була приурочена Дню міста, а також 230-річчю з дня народження М. Воронцова і 220-річчю з дня народження його дружини Є. Ксаверіївни. Музику і лібрето написав одесит – композитор, джазовий піаніст Е. Ульяновський. Поставив виставу інший відомий одесит – В. Подгородинський. У місті прем'єру чекали з великим нетерпінням.

Вибір Воронцова (В. Фролов) в якості головного (центрального) героя вистави став цілком закономірний. У виставі помітна спроба реабілітації графа Воронцова («напів-мілорда») та актуалізація старого дореволюційного одеського міфу (міф про «золотий вік» Одеси). Воронцов – культурний герой, зразок для наслідування. В його образі простежується один з найдавніших культурних архетипів, архетип Батька [231], адже він уособлює собою образ ідеального керівника, голови, «батька» міста. Як відомо, архетипи як і міфи активізуються, коли виникає ситуація, їм відповідна. Дана вистава йшла під час чергової передвиборчої кампанії. Тому паралелі, що

виникають у глядача (свідомо чи несвідомо) цілком очевидні. Як типовий культурний герой Воронцов мудрий, чесний, справедливий, досвідчений, авторитетний. Він творить добрі справи безкорисливо (виступає в якості мецената). «Позитивність» Воронцова маркована і його зовнішнім виглядом. Він ходить по Одесі в розкішному білому мундирі (пошитому, до речі, в самому Парижі, що свідчить про його «європейськість»). Монументальний образ графа перекриває образ його антипода – трикстера О. Пушкіна (Р. Рудний), який представлений у виставі як недосвідчений, зухвалий, безтурботний, фривольний молодик. Воронцов по-батьківськи виховує молодого поета. Обидва героя протиставляються за принципом бінарних опозицій: зрілість-молодість; хазяйновитість-марнотратство; серйозність-легковажність тощо. Загалом, у виставі можна виявити чимало міфологічних конструктів, побудованих за принципом бінарної опозиції. Міфологема «свій-чужий» виявляється протиставленні «півночі» і «півдня». Приїхавши до Одеси Пушкін («син хлада») не може надивуватися теплоті, відкритості цього південного міста. Але все ж він тут «чужий». Зіткнення двох яскравих особистостей Воронцова і Пушкіна, «свого» і «чужого» становить основний конфлікт, який розв'язується у момент усвідомлення Пушкіним своєї неправоти. Згідно з версією режисера, Пушкін залишає Одесу іншим – дорослішим, внутрішньо оновленим. Однак він програє Воронцову не тільки як супротивник у любовному трикутнику, але й у прихильності глядачів та критиків. Один з рецензентів відзначає: «Пушкін в Одесі одягався аж ніяк не як на бал, він виглядав швидше як фрік, кажучи сучасною мовою» [57].

Окрім того, критики після прем'єри стали дорікати постановникам на те, що показане не відповідає тій дійсності і часу, в якому жили герої [33]. У виставі дійсно зустрічаються певні анахронізми, нестиковки, словесні «ляпи». Однак дана вистава – це матеріальний носій міфу, а міф, як відомо, байдужий до раціоналізму та логіки (у нього своя логіка). Необґрунтованої критики, на наш погляд, зазнало загальне сценографічне рішення. Дія розгортається на тлі Воронцовської колонади. «Під час перебування

Пушкіна в одеському засланні... ніякої колонади, як і самого палацу, ще не було, але образ колонади на сцені присутній» [57], – пише М. Гудима. Дійсно, колонади тоді ще не було. Вона, як і палац, були зведені у 1826-1828 роках. Однак представлене на сцені – не історична дійсність, не посібник з краєзнавства, а міфологічна реальність. Тільки за такої умови цілком виправдано включення в загальне сценографічне рішення даної споруди. У виставі колонада представляє не фізичний об'єкт, а символ «золотого віку» Одеси. Це символ розквіту міста, відсилання до «європейськості» Одеси, міфологеми Втрати (Повернення). «Європейськість» за принципом бінарної опозиції протиставляється провінційності. Саме Воронцов як носій «європейськості» намагається навести в Одесі порядок (космогонічна функція культурного героя). Важливо також відзначити, що колонада як символ «золотого віку» Одеси прочитується як символічний «верх» (сакральний контекст). Символічним «низом» (карнавальна, народна сміхова культура) є будинок терпимості (салон мадам Жу-жу), де веселиться багатонаціональна різношерста одеська публіка. Оскільки останній був представлений на тлі колонади, подібне рішення зачепило деяких критиків. На нашу думку, даний режисерський хід є дуже сучасним. Він вписується в постмодерністську естетику, адже в ньому спостерігається зняття бінарів, змішання «верху» і «низу». Вистава досить комунікативна, щиро наповнена колоритом одеської мови і гумору, містить у собі одеську самоіронію. Найбільш яскравим представником «одеськості» є образ трикстера-медіатора єврея-комерсанта Когана (С. Мільков). Зал приходить у захват від його колоритних висловів, вміння «домовлятися». До речі, єврей фігурує в зв'язці з двома іншими купцями – російським і українським. Тут прочитується архетип Трійці. Три основоположні одеські національності, кожна з яких, як відомо, внесла свою лепту у формування одеської ментальності. Дух інтернаціональної старої Одеси вдало передає музичне оформлення вистави. Створюючи партитуру, Е. Ульяновський не зміг обійтися без еkleктики. Композитор використав різні народні мелодії та мотиви припортових таверн

старої Одеси. Вся ця гримуча суміш репрезентує інтерпретацію одеського міфу про космополітичне місто. У фінальній пісні вистави на найвищій ноті одеський міф розкривається з усією своєю силою і повнотою. «Мы, одесситы – дети всех народов,/ Славься в веках Одесса моя!» [202, 65], – співають герої вистави. У даному повідомленні проявляється антономасія. Дуже емоційне та захоплене сприйняття вистави одеською публікою, за нашими особистими спостереженнями, дають підстави ще з більшою впевненістю стверджувати, що міф – це потужний інструмент створення та втримання локальної ідентичності.

Прем'єра «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів» відбулася 16 листопада 2012 року. На відміну від попередньої вистави, дана постановка багато в чому представляє самопародійний дискурс («витівка Ігоря Лосинського і Яна Гельмана», одеситів, що колись брали участь в іграх КВК). Режисер вистави – одесит Г. Ковтун зізнався: «Про Одесу дуже складно ставити виставу... Я намагаюся ставити анекдот...» [163]. Причини успіху даної вистави, на наш погляд, багато в чому криються в доступності міфічних повідомлень для різних груп адресатів. Через змішання різних мов, плюральність кодів вистава свідомо орієнтована як мінімум на двох адресатів (старше покоління і молодь). Дані вистава – найкомунікативніша з усього репертуару театру. Це обумовлюється наявністю в ній сучасної інтерпретації старого одеського міфу. У першому акті перед глядачем розкривається авантюрна історія взяття фортеці Хаджибей і заснування Південної Пальміри. Другий акт оповідає про Одесу часів Павла I. Автори вистави грають з минулим, переосмислюють його («перевідкриття часу»). У виставі безпрограшно діє постмодерністська естетика, що виявляється в колажній (мозаїчній) формі «витівки». Принцип, покладений в основу лібрето – самоіронія. І. Лосинський і Я. Гельман творчо обіграють відомі міфологеми про Одесу. Естетика постмодерну простежується також у рівнянні «високого» і «низького», знятті бінарів, відкритості, перформативності даного дійства. У виставі присутні не тільки впізнаванні цитати з популярних

книг (наприклад, І. Ільфа і Є. Петрова), але і відомі музичні цитати з творів Ж. Бізе, І. Кальмана, Ф. Лоу, Ф. Легара, Й. Штрауса, І. Дунаєвського. Обігравання міфологеми «Одеса – місто оперети» (не опери, з її потужною регіональною школою, а саме – «опереткового» міста, про що ми вже говорили раніше) викликає живу реакцію глядача. Класичні номери з оперет і мюзиклів з новим текстом поміщені в новий контекст. Глядацька зала (особливо старше покоління) приходить у захват, коли чує як три героїні вистави – найкрасивіша французенка Одеси Мішель Лантьє (І. Ковальська), дворянка, господиня кращого світського салону Наталя Четвертинська (Н. Ткачук) і проста селянка, рятівниця міста Одеси Катерина (О. Оганезова), виспівують безсмертні арії Ф. Лоу (перероблені куплети Фредді з мюзиклу «Моя чарівна леді»). Автори блискуче обіграють міфи про одеських жінок (всі три героїні – символічне втілення ідеальної одеської жінки (архетип Трійці)). Вони несуть у собі визначальні риси «справжньої» одеситки: краса, розум, практичність. Саме через цих трьох прекрасних дівчат, по випадковості полонених турками, запалося полум'я в серцях трьох безстрашних лицарів – чорноморського козака Антона Головатого (Т. Криницький), американського пірата на російській службі Пол Джонса (В. Кондратьєв) і легендарного іспанського військового на російській службі, згодом засновника Одеси Дерібаса (Ю. Федорченко). Три героя (архетип Трійці), що асоціюються з образом «справжнього» одесита, марковані такими якостями: волелюбність, авантюризм, сміливість. Поєднуючи в собі риси і культурних героїв і трикстерів-медіаторів вони поспішають на виручку полонянкам. Тільки заручившись підтримкою генерал-аншефа О. Суворова, їм вдається взяти фортецю Хаджибей. В кінці першого акту під легендарну арію І. Дунаєвського з оперети «Біла акація» (пісня Тоні «Про Одесу») на сцену опускається велика світла рама, виконана в стилі класицизму, що відсилає до європейських засад заснування «вільного міста». Багатонаціональні герої вистави утворюють нову спільність – «одеський народ». Першим одеським євреєм став кравець Янкель (С. Мільков), який

недарма-таки прикрасив своїм фірмовим виробом (червоні панталони з вишитим морським якорем) верхівку взятої фортеці Хаджибей. У величезній інтернаціональній одеській сім'ї він виділяється більш за всіх («єврейська Одеса»). Однак у виставі цікавим чином вирішено питання бінарної опозиції. Якщо ще в першому акті міфологема «свій-чужий» була присутня («свої» – ті, хто брали участь у штурмі фортеці Хаджибей, «чужий» – турки), то до другого акту вона розсипається. Адже навіть «чужі» (турки, що жили на території захопленого Хаджибея) виявляються згодом «освоєними», хоча і не до кінця. Колишній «зав. Гаремом» Вазір Мухтар (О. Владиченко) і його нова дружина, колишня Старша дружина бея Зарема (Т. Тищенко), що зуміла навіть з євнуха зробити чоловіка і батька «як воно і властиво справжній одеситці» [176], влившись у велику «одеську сім'ю», зберігають все ж таки свою індивідуальність (постмодерн заохочує відмінності). Автори обіграють поширене уявлення про місто в якому є місце різному (єдність у різноманітті), про одеську толерантність, що лежить в основі ідентичності городян.

Справжній «одеський характер» виразно розкривається і в образі одеситки в першому поколінні Катерини. Поєднуючи в своїй героїні риси і культурного героя і трикстера-медіатора, заради того, щоб врятувати улюблене місто, дівчина вирішує віддати свій товар – три тисячі апельсинів – в якості хабара тирану і самодуру Павлу I (Р. Рудний). У цьому жесті проявляється апофеоз «одеського національного характеру». Отже, спосіб, яким першопоселенці вирішують на свою користь долю міста – винахідливий трюк. «Ось скажіть, що «Хаджибей, або Любов до 3000 апельсинів» не одеська вистава! У ній так схоплена суть міста, що ще в колиці підкупило найвищого посадовця милим підношенням...» [5], – пише Т. Арсеньєва. У фіналі вистави звучить пісня про Одесу у виконанні всіх героїв зі словами: «Ты город света, мечта поэта...» [44, 45]. Дане міфічне повідомлення повністю орієнтоване на споживача (антономасія). Міф сприймається одночасно як щось колективне і в той же час як щось особисте. «Одеськість»

даного спектаклю абсолютно очевидна. Недарма критики та глядачі дружно охрестили дітище Музкомедії «чисто одеською виставою».

На День міста (2 вересня 2015 року) артисти театру музичної комедії запросили глядачів безкоштовно відвідати опен-ейр лайт-версію вистави «Хаджибей, або Любов до 3000 апельсинів» (Г. Ковтун) на фоні Воронцовської колонади, як і в минулому році, коли пройшов показ «Білої акації» (В. Подгородинський). Подивитися на яскраву виставу зібралось безліч глядачів, що заповнили простір перед колонадою, терасою Воронцовського палацу і частиною Тещинового моста [61]. Керівництво театру запевнило, що буде продовжувати проводити подібні безкоштовні акції, «відкриваючи» Музкомедію все більшому колу глядачів. Особливо важливою така місіонерська діяльність театру виявляється на тлі економічних та політичних негараздів у країні. В даному контексті Музкомедія починає відігравати роль колективного психотерапевта, стає вирішальною умовою для реалізації необхідного психологічного механізму захисту – «ескейпу» (за А. Баканурським). Адже сам театр (і особливо такого типу, що тісно пов'язаний з міським міфом) – «є ідеальним простором для конструювання «фіктивного» космосу, що дозволяє людині хоч на певний час отримати комфортні умови буття» [10].

За рік до цієї події театр звернувся до «Білої акації», однак вже переосмисленої. 1 вересня 2014 року з великим успіхом пройшов показ лайт-версії (скорочена редакція) оперети «Біла акація» В. Подгородинського просто неба. Сценою стала колонада Воронцовського палацу, а залом для глядачів весь простір перед нею. Оновлена та трохи осучаснена вистава, під «живий» музичний супровід оркестру театру, тривала годину. Був задіяний екран на якому за допомогою проектора транслювалися фотографії Одеси 50-60-х років. Багато одеситів поважного віку під час вистави плакали, пригадуючи юність. Молодь також з зацікавленістю стежила за розвитком сюжету і грою акторів. Основною домінантою вистави стала «Пісня про Одесу», що є затребуваною в усі часи. Її міфічне повідомлення апелює до

того, що «вічне»: Одеса – найкраще місто, унікальне, прекрасне, романтичне, єдине у своєму роді. Любов до рідного міста, гордість за нього – це те, що актуально завжди. Директор театру О. Редько пообіцяла публіці, що легендарна оперета незабаром повернеться до репертуару театру [162].

Повернення легендарної вистави відбулося у рік 70-річчя театру. Нагадаємо, на сцені Музкомедії ця вистава ставиться вже в четвертий раз. Її чергова реінкарнація (постановка головного режисера театру В. Подгородинського) в ювілейний рік «обрамлена» цілою низкою подій. Так само, як колись у 50-ті роки святково і з розмахом зустрічали китобійців, Музкомедія запропонувала місту зустріти і повернення культової «Білої акації». 12 і 13 травня 2017 року, в честь повернення вистави, площа біля Театру музкомедії перетворилася в справжню фестивальну зону «Акація-фест», де перед прем'єрою для одеситів і гостей міста безкоштовно виступили кращі духові оркестри міста, дитячі вокальні та хореографічні колективів, були представлені фуд-корти зі стравами одеської кухні та різноманітні фото-зони на одеську тему, що ще раз підкреслює найдемократичніший характер театру Музкомедії, а також його виключну традиційність та вірність одеським цінностям. Ажіотаж у пресі з приводу повернення легендарної оперети до репертуару, а також аншлагові покази вистави свідчать про те, що місто з нетерпінням чекало на цю подію.

Все, що відбувалося навколо вистави в період прем'єрних показів овіяно глибокою символізацією. По-перше, саме в рік свого 60-річчя вистава «Біла акація» знов повернулася в репертуар театру Музкомедії 12 травня (що співпало навіть з датою першої прем'єри 1953 року). Символічними також стали акт висадки молодих саджанців білої акації в зеленій зоні театральної площі Музкомедії на другий день фестивалю легендами театральної Одеси – Є. Дембської та І. Іванової (першими виконавицями ролей Лариси та Тоськи), а також їх тріумфальні виходи на сцену наприкінці двох прем'єрних вечорів. При повних аншлагах дві прем'єри підряд (12 і 13 травня) зал вітав корифеїв, режисера вистави, труппу, оркестр, балет і хор театру стоячи.

Повернення вистави в репертуар можна назвати знаковою подією всього театрального ювілейного сезону та високим показником творчої зрілості Музкомедії, що вийшла на новий рівень репертуарної політики і взаємодії зі своїм глядачем.

За режисерським задумом в одному сценічному просторі оновленої вистави органічно поєднані і артисти і оркестр театру. Останній символічно позначає присутність І. Дунаєвського на сцені, що свого часу так і не зміг побачити прем'єру «Білої акації» через раптовий відхід з життя. Безумовно, ця вистава – свого роду подарунок місту, присвячення видатним майстрам минулого, багатьох з яких вже, на жаль, не має в живих, але театр та місто зберігають пам'ять про них. На відміну від інших режисерів, що ставили «Білу акацію» після легендарного І. Гріншпуна, В. Подгородинський чітко розуміє, що має справу з міфом. Тому він намагається передати саму атмосферу Одеси того часу, розкрити певні аспекти одеського міфу радянського періоду сучасному глядачу. Вистава просякнута ностальгічними нотами і ретро-мотивами (особливо це стосується міфологеми одеського двору – дому). За режисерським задумом ця вистава, в першу чергу, про любов до рідного міста. Вона присвячена Одесі. Головним завданням для творців вистави було зрозуміти з чого складається це місто. В загальну канву вдало вписується й колонада, як основне стенографічне рішення, що асоціюється з емблемою міста та символізує його розквіт («золотий вік» дореволюційної Одеси). Це накладається і на уявлення про повоєнні 50-ті – часи особливого оптимізму, локального патріотизму, віри в своїх місцевих героїв та світле майбутнє Одеси. Підкреслена музичність («Пісня про Одесу» як музична домінанта), карнавальність, низка трохи осучаснених, але як і раніше суто одеських персонажів (Яшка-Буксир (В. Фролов), Лариса (О. Оганезова), Тося (І. Ковальська), К. Купріянов (С. Ковалевський)), загальна романтизація «одеського життя» є запорукою успіху. Окрім того, присутній і тісний зв'язок та спадкоємність поколінь акторів (у виставі зайнято два состави – досвідчені артисти (учні корифеїв) та молодь театру).

Треба зазначити, що саме ця вистава як фірмовий знак театру може відкривати всі наступні театральні сезони театру та продовжувати займати своє чільне місце в репертуарі театру.

Як бачимо, в сучасний період парадигмальним стало відкриття та переосмислення історичного одеського міфу з початку 2000-х рр. (вистави «Граф Воронцов», «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів»). Сьогодні одеський дискурс присутній в усіх продуктах діяльності цього театру, навіть у знятій формі через особливості сценічного рішення, стилістику акторської гри, імпровізації тощо. Суттєвим стало відтворення етно- та релігійно-міфологічних сюжетів як «праісторії» одеської ідентичності: «Скрипаль на даху», «Мойсей», «Ніч перед Різдвом» за мотивами «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (карнавальна єврейська та українська народна сміхова культура як етно-підґрунтя одеського гумору та вільнолюбства), «Ханум» (грузинсько-вірменський Авлабар як алюзія на «стару» Одесу), навіть «Бал в Савойї» як посилення на євро-американські контексти «одеськості». Таким чином, поліетнічність, карнавальність, толерантність, свобода, іронія та самоіронія як головні риси «одеськості» присутні в усіх популярних виставах театру. На передній план виступають локальні пошуки шляхів до конструктивного діалогу та необхідність толерантності, а через це й самоідентифікація. Важливим для театру стає й відродження старих вистав (приміром, «Білої акації») – ретро-мотиви і зверненість в минуле є в даному контексті не ознакою стагнації одеського міфу, а його природною парадигмальною якістю. Одеська мова, гумор і фольклор, «одеські пісеньки», колоритні місцеві образи як артикуляція одеського міфу до сих пір є найважливішим джерелом натхнення для артистів, режисерів, та керівного складу театру Музкомедії. Вочевидь, що через репертуар театру Музкомедії продовжують стверджуватися окремі символати театрального походження і утримуватися як специфічна міська культурна ідентичність в найрізноманітніших її маркерах, так і міський міф.

Висновки до третього розділу

Розглянуто процес набування театром Музкомедії статусу «найбільш одеського театру» в міському просторі через міфологізацію його історії, життєписів провідних артистів. Досліджені особливості формування колективу театру на базі трьох основних складових: 1) трупі Львівського театру музичної комедії (М. Водяной, Є. Дембська, М. Дьоміна та інші); 2) одеських артистів (О. Гловацька, В. Применко, Б. Боровський та інші) – представників міської інтелігенції; 3) артистів Свердловського театру оперети (В. Алоїн, Ю. Осипов, Л. Сатосова) театру – «в заслання». Всі три зазначених вище джерела є за своєю природою виразниками неофіційного дискурсу. Унікальність Одеського театру Музкомедії з самого початку його існування криється у відтворенні в своєму репертуарі, сценічних образах артистів тощо певних конструктів одеського міфу та рис одеської ідентичності. Сам жанр оперети /музичної комедії в даному контексті – дещо співприродне «одеськості». Методами усної історії відтворено історію театру, біографії провідних артистів, які міфологізувалися, що в свою чергу є формою публічної саморепрезентації Одеської музкомедії. Введено раніше невідомі факти з біографій артистів, історії театру, створення вистав, ролей тощо. Підтверджені основні гіпотези, що ставилися у підрозділі 1.2. Виявлено, що в трупі театру зберігається і підтримується розподіл на три покоління артистів: старше, середнє і молоде. Старше покоління сприймається як вчителі, корифеї, фундатори цього театру (М. Водяной, Є. Дембська, І. Іванова та інші). Однак дещо самотутнім в такому доволі типовому поділі є існування певної свідомої недосяжності, незмінності та специфічної дистанційності першого покоління корифеїв (носії вічного ідеалу, зразка для наслідування).

Для акторів цієї, як і будь-якої іншої театральної трупи характерним є позиція об'єкту/суб'єкту міської міфологізації. Особливістю цього процесу стосовно саме театру Музкомедії є розвиток міфологізуючих процесів по

двом основним лініям – «підключення» до каналів міського міфу через фігуру «справжнього» одесита, а в залежності від ступеню популярності – й «зразкового» одесита; інша лінія пов'язана з внутрішньо театральним міфом, де актори так чи інакше відтворюють певні архетипові фігури – Вчитель, Учень тощо. В театрі функціонує система трансляції міфів про акторів старшого покоління, особливо про «святиню» театру М. Водяного. Разом зі сценічною майстерністю від вчителя до учня транслюється й одеський міф, а з ним й інтенція до демонстрації локальної ідентичності. Глядачі сприймають акторів як носіїв одеської ідентичності, що проявляються в мовних інтонаціях, жести. Самі актори ідентифікують себе з Одесою, попри те, що переважна більшість не є уродженими одеситами. Корифеї, провідні актори середнього і молодшого поколінь постають у міському культурному просторі як персоніфікація одеського міфу.

За 70 років існування театру Музкомедії склалися певні репертуарні традиції та особливий тип соціокультурної комунікації в просторі міської культури. Вистави цього театру, славнозвісні концерти, «капусники», ювілейні вечори не тільки будуються на різних міфологемах і міфологічних конструктах, репрезентуючи «одеськість» – вони й самі породжують нові міфи про Одесу. У виставах 50-60-х рр. простежується виражена бінарність, центрація на «своєму» (як от К. Купріянов), прагнення освоїти або усунути «чуже» (приміром, Яшку-Буксир). Але для городян саме «одеськість» як альтернатива радянському офіціозу, що прочитується через трикстеризм, одеський гумор та карнавальність, є прерогативою. Серед улюблених персонажів радянського глядача багато яскравих триксерів-одеситів, антирадянщиків: Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло тощо. Театр постійно експериментував з темами та жанровою палітрою, а також акумулював в собі «одеськість» як фрондерство, творчі «підривні» акції, балансування між дискурсами в образах героїв свої вистав, що стали культовими. В 70-х популярними стали виражені герої медіатори: Андрій («Четверо з вулиці Жанни»), Гаркуша («Біля рідного причалу») та інші, що

втілювали в собі архетиповий образ «не нашого нашого». У 80-ті роки «Старі будинки» відобразили необхідність трансформації радянського одеського міфу. У 90-ті роки справжнім успіхом став «Бал на честь короля». Ця вистава заснована на міфологемі «Водяной – одесит» – безпрецедентне явище в історії театральної Одеси, а також величезний крок у бік нової естетики, нового дискурсу – індивід як носій локальної ідентичності.

З 2000-х відбувається трансформація ролі театру: тепер він не лише є хранителем міського міфу в його різних проявах, а й актором потужного процесу комерціалізації одеського міфу та брендизації самого театру. Парадигмальним стає відкриття, переосмислення історичного одеського міфу («Граф Воронцов», «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів»), а також відтворення етно- та релігійно-міфологічних сюжетів як «праісторії» одеської ідентичності: «Скрипаль на даху», «Мойсей» тощо. Важливим для театру також стає й відродження старих вистав (приміром, «Білої акації») – ретро-мотиви і зверненість в минуле, що є в даному контексті не ознакою стагнації одеського міфу, а його природною парадигмальною якістю.

Проявом постмодерністської ацентрації стає і просторове розширення театру – його пряме наближення до глядача через різноманітні флешмоби (арт-моби), інтерактивні творчі акції, зближення з фестивальними рухами (приміром, «Акація Фест»), різноманітні позатеатрові способи комунікації. В даному контексті на тлі політичних та економічних негараздів в країні Музкомедія починає також відігравати і роль колективного психотерапевта (компенсаторна функція), стає вирішальною умовою для реалізації необхідного психологічного механізму захисту – «ескейпу». Доведено, що через свій специфічний репертуар, образи артистів і особливі форми контакту із глядачем театр Музкомедії продовжує стверджувати окремі символи театрального походження і, що найважливіше, модерувати одеський міф та специфічну локальну ідентичність («одеськість») через найрізноманітніші їх маркери на фоні зростаючої глобалізації.

ВИСНОВКИ

1. Встановлено, що в умовах глобалізованої урбанізації саме міський міф (зокрема – одеський) – важливий культуротворчий чинник, що несе у собі узагальнений образ міста та надає сенс існуванню певній міській громаді. Як семіотична система міський міф задає смислове поле, в якому відбувається інтерпретація різних складових історії міста, його культурних та мистецьких традицій тощо. Окремо виділена функція локалізації простору, що є необхідною для втримання місцевої локальної ідентичності. У самому місті існують конкретні локуси, що наділяються важливими комунікативними функціями, є модераторами міського міфу та каталізаторами становлення і розвитку локальної ідентичності. Серед таких локусів вперше в українській культурології розглядається один із важливих культурних інститутів міста – музичний театр взагалі і Одеський академічний театр музичної комедії ім. М. Водяного зокрема.

2. Завдяки культурно-антропологічній стратегії (діахронічний та синхронічний методи, метод включеного спостереження) та усній історії (метод інтерв'ю, метод інтерпретації, біографічний метод тощо) досліджено кореляцію одеського міського міфу, локальної ідентичності («одеськість») та суміжних культурних феноменів – міські легенди, одеська мова, гумор тощо з театральними практиками Одеси. Визначено, що важливим джерелом вивчення побутування одеського міфу в просторі міської культури є вистави на одеську тему як носії міського міфу, і, ширше, діяльність Одеського театру музичної комедії як культурного інституту, що являє собою своєрідну точку перетину вищезазначених артефактів, живого їхнього функціонування і практичного осмислення.

3. Доведено, що театр як культурний інститут є не просто продуктом міської культури, а й активним комунікативним локусом міста, модератором міського міфу. При цьому модеративна роль театру розуміється в широкому сенсі: театр як регулятор, певний комунікативний контролер, що впливає на

створення, розвиток, трансляцію та консервацію міського міфу (направляє, налаштовує, корегує тощо). Театр (зокрема – Одеська музкомедія) завдяки своєму репертуару, певним виставам на одеську тему, образам артистів впливає на формування та збереження міського міфу та локальної ідентичності («одеськості»).

4. Одеський міф як різновид сучасного міського міфу відповідає всім вищезазначеним характеристикам міського міфу. Як знак локальної самоідентифікації він містить у собі ємкий образ Одеси і служить для утримання меж «одеськості». До базових характеристик одеського міфу належить стійке уявлення про Одесу як про міжнародне перехрестя, європейське місто, де найважливішими маркерами є: відкритість, толерантність, космополітизм, волелюбність, нігілістичне ставлення до влади, ексцентричність, театральність тощо. З виділеними компонентами одеського міфу збігаються й головні складові «одеськості», що є відповідним типом локальної ідентичності, продуктом цього міфу, наочним прикладом прояву театральності Одеси. Виявлено три моделі побутування одеського міфу: 1) «старий» одеський міф; 2) радянський одеський міф; 3) сучасний одеський міф, а також співвіднесено ці моделі і тип локальної ідентичності із специфічними комунікативними локусами – музичними театрами міста. Перша модель одеського міфу значною мірою центрована та співвідноситься з оперним театром (як символічний центр міста) з одного боку, і театрами кабаре, кафешантанами тощо (карнавальний прояв міської культури) – з іншого. Дві ж останні моделі тісно пов'язані з театром Музичної комедії. Друга модель більшою мірою тримається на літературному міфі Одеси, організуючі плекання особливості Одеси як «столиці гумору», що проявляється у виставах на одеську тему з радянського репертуару Музкомедії. Сучасна модель одеського міфу ацентрована, значною мірою спрямована на категорії «іміджу» та «бренду», що важливо не лише з огляду на подальший розвиток міста, а й коли мова йде про аналіз діяльності театру Музкомедії в умовах сьогодення.

5. Доведено, що саме театр і перш за все театр музичний становить простір формування міського міфу, особливого типу локальної ідентичності, практичної космополітичності і етнокультурної толерантності майже з самого народження Одеси. Специфіка музичного театру як ніщо інше відповідає задачам інтеграції різноетнічного складу населення в унікальну одеську спільноту, яка вже з першопочатків свого існування усвідомлює свою інакшовість відносно Імперії, а потім і СРСР. В даному контексті розглянуто поняття театральності як формоутворюючої риси «одеськості», яка вбирає і поєднує всі інші характеристики (волелюбність, ексцентричність тощо). Встановлено, що категорія М. Євреїнова «театр для себе» відповідає поведінковим моделям одеситів (поведінка городян як театральна вистава). Сам театр стає інтегратором одеської локальної ідентичності. Окрім того, через «театральність» відбувається співвіднесення локального типу ідентичності і практик театру Музичної комедії.

6. Головним героєм одеського міського міфу є тип трикстера з притаманними йому специфічними рисами: амбівалентність, лімінальність, тяжіння до художнього жесту, зв'язок із сакральним контекстом, деміургічності тощо. Саме такий тип героя міфу з іронічним поглядом на життя, фрондерством, вмінням балансувати між дискурсами відповідає характеристикам «одеськості» та є необхідним особливо в умовах карнавальності епохи «застою» – періоду, що збігається з роками надзвичайного розквіту Одеського театру Музкомедії. Розглянуто творчу діяльність театру Музичної комедії, його репертуар та образи провідних артистів як простір артикуляції трикстеризму. Продемонстровано втілення рис трикстера в провідних героях вистав на одеську тему, що, на наше переконання, сприяло міфологізації на міському рівні і певних акторів-виконавців (М. Водяной, С. Крупник, М. Завгородній).

7. Встановлено сприйняття городянами культурного інституту театру Музкомедії як суто «свого» в культурному просторі міста. Попри те, що театр був переведений до Одеси зі Львова у 1953 р., після виходу у світ

легендарної «Білої акації» він сприймається як виключно «одеський» театр (або навіть «найбільш одеський театр»), який за природою свого жанру та тематикою вистав міг народитися тільки у цьому місті (типова міфологізація). Розглянуто історію театру в аспекті локальної міфологізації. Одеська мова, гумор, колоритні місцеві образи як презентація одеського міфу були і є найважливішими компонентами діяльності театру Музкомедії. Жанр оперети/музичної комедії, що близький легкому, ексцентричному, іронічному характеру одеситів розглядається як художньо-стилістична домінанта локальної ідентичності – «одеськості». А через це Одеський театр Музичної комедії подається на різних етапах своєї історії як комунікативний локус, де модерується підґрунтя цієї ідентичності – одеський міф.

8. Розглянуто особливості міфологізації в життєписах провідних артистів театру Музкомедії. Виявлено співвіднесення «зірок» трупі з героєм-трикстером, канали трансляції театральних традицій, форми комунікації з публікою тощо. Завдяки методиці усної історії та циклу інтерв'ю (5 типів «опитувальників») вдалося відкрити нові факти з біографії артистів, реконструювати образи та вистави, що вийшли з репертуару. Встановлено, що формування колективу театру відбувалося на основі трьох головних складових – виразників неофіційного дискурсу: 1) трупі Львівського театру музичної; 2) одеських артистів; 3) артистів Свердловського театру музичної комедії (театр «в заслання»). У трупі театру, як і в будь-якій іншій, зберігається розподіл на три покоління артистів: старше, середнє і молоде. Самобутнім у такому типовому поділі є певна недосяжність, незмінність першого покоління корифеїв. Виявлена система трансляції легенд про акторів старшого покоління, особливо про М. Водяного (архетип Вчителя). З'ясовано, що разом зі сценічною майстерністю від вчителя до учня транслюється й одеський міф, а з ним й інтенція до демонстрації локальної ідентичності. Глядачі сприймають акторів як носіїв «одеськості», що проявляється в мовних інтонаціях, жести тощо. Самі актори ідентифікують себе з Одесою, попри те, що переважна більшість не є уродженими

одеситами. Корифеї театру, деякі провідні актори середнього і молодшого поколінь постають у міському культурному просторі як персоніфікація міського міфу, що значним чином визначає і їхню популярність.

9. Доведено, що протягом всієї історії Музкомедії репертуар театру орієнтований, насамперед, на презентацію одеської теми в своїх виставах, завдяки чому відбувається модерація як одеського міфу, так і «одеськості». Вистави цього театру стають культовими для міської культури, а позатим виступають як бренд за межами Одеси. Вони не тільки будуються на різних стійких міфологемах і міфологічних конструктах, репрезентуючи «одеськість», – а й самі породжують нові міфи про Одесу. Особливо це характерно для вистав радянської доби. Серед знакових персонажів цього періоду багато яскравих трикстерів-одеситів антирадянщиків: Яшка-Буксир («Біла акація»), Мішка Япончик («На світанку»), Попандопуло («Весілля в Малинівці») та інші. У сучасний період з початку 2000-х рр. парадигмальним стає відкриття, переосмислення історичного одеського міфу («Граф Воронцов», «Хаджибей, або любов до 3000 апельсинів»), звернення до ретро-мотивів (нова версія вистави «Біла акація»). Як і раніше одеський дискурс присутній в усіх продуктах діяльності цього театру через особливості сценічного рішення, стилістику акторської гри тощо. Суттєвим при незмінній функції театру як модератора одеського міфу стає і часово-просторове розширення одеської теми через введення в репертуар етно-культурних та релігійно-міфологічних сюжетів як «праісторії» одеської ідентичності, з одного боку, і вихід театру за межі театральної будови в міський простір – з іншого, завдяки чому Одеса на фоні зростаючої глобалізації все ще має своє неповторне обличчя.

Дисертаційна робота відкриває перспективи зближення теорії і практики в сучасному культурологічному дискурсі. Перспективними лініями дослідження є подальше вивчення кореляції «міський міф – локальна ідентичність – театр», висвітлення нових форм комунікації «театр – публіка» у мінливому соціокультурному контексті в просторі міста, а також розробка теми «культура й особистість» через дослідження творчої діяльності провідних артистів театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашев В. Пермь как центр мира. Из очерков локальной мифологии // Новое литературное обозрение. 2000. № 6(46). С. 275–288.
2. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура. М. М. Бахтин как философ // Наука. 1992. С. 7–19.
3. Аврутин З. Актер в своем театре // Вечерняя Одесса. 1988. 12 мая. С. 3.
4. Аркадьев Д. Король оперетты. URL: <http://m.day.kiev.ua/ru/article/kultura/korol-operetty> (дата звернення: 18.08.2017).
5. Арсеньева Т. Вся Одесса пройдет перед вами...// Вечерняя Одесса. 2012. 24 ноября. С. 3.
6. Арсеньева Т. Чем наградили Одессу...в публичном доме // Вечерняя Одесса. 2005. 15 сентября. С. 3.
7. Артисты Музкомедии. Флешмоб в «Компоте». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B6qvNb9NiOQ> (дата звернення: 17.08.2017).
8. Атлас Д. Старая Одесса, ее друзья и недруги (Репринтное изд. 1911 г.). Одесса: Ласми, 1992. 208 с.
9. Баканурский А. Герой и трикстер: комическая инверсия // Докса. 2002. Вып. 2: Про природу сміху. С. 154–160.
10. Баканурский А. Театр как эскейп: исследовательский очерк А.Баканурский. Херсон: Гринь Д. С., 2015. 120 с.
11. Баканурский А., Шевченко Б. Универсальный характер театральных коммуникаций // Докса. 2010. Вып. 15. С. 400–406.
12. Баканурский А. От мифа к анекдоту // Докса. 2008. Вып. 13. С. 145–149
13. Бал в честь короля. URL: http://today.od.ua/Bal_v_chest_korolya/ (дата звернення: 10.08.2017).

14. Балаева Е. Пять танцев, которые запрещали в России. URL: <http://smartnews.ru/articles/16310.html> (дата звернення: 12.06.2017).
15. Барановский В. Этот город надо понимать // Комсомольская искра. 1970. 3 марта. С. 8.
16. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 320 с.
17. Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Издательская группа Прогресс, Универс, 1994. С. 72–130.
18. Барт Р. Рекламное сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва, 2004. С. 410 – 415.
19. Бауман З. Индивидуализированное общество. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/baum/index.php (дата звернення: 16.08.2017).
20. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
21. Безгін О. Держава і театр. Деякі аспекти формування системи управління театральною справою середини 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: дис. на здобуття канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1994. 171 с.
22. Беньямин В. Париж, столица XIX века // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. Москва, 1996. 240 с.
23. Бирзин В. И князь, и консул, и матрос // Юг. 1998. 10 апреля. С. 3.
24. Бирзин В. Нарцисс, превращенный в «Белую акацию» // Юг, 1994. 29 июля. С.4.
25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: «Добросвет», 2000. 387 с.
26. Бржестовская Н. Секрет ее молодости. URL: <http://yug.odessa.ua/index.php/home/arc/1279.html> (дата звернення: 13.08.2017).
27. Бржестовская Н. Судьба театра с человеческою схожа. URL: <http://yug.odessa.ua/index.php/home/arc/2324.html> (дата звернення: 10.08.2017).

28. Бродавко Р. Моя прекрасная леди. URL: http://odessitclub.org/publications/almanac/alm_36/alm_36_208-213.pdf (дата звернення: 10.08.2017).
29. Бродавко Р. И. Вольный Ветер. Одесса: ВМВ, 2012. 148 с.
30. Вавилова Е. Охота на короля. URL: <http://www.2000.net.ua/c/44031> (дата звернення: 15.08.2017).
31. Видеопоздравление Одессы с днем рождения (BACKSTAGE). URL: http://muzkomediya.com/news/videopozdravlenie-backstage_1 (дата звернення: 30.08.2017).
32. Викторов С. «На морском песочке я Марусю встретил», – пели все с Попандопуло. URL: <http://1k.com.ua/200/details/13/1> (дата звернення: 10.08.2017).
33. Вишневская И. Артист одесского народа. URL: <http://yug.odessa.ua/index.php/home/arc/2225.html> (дата звернення: 13.08.2017).
34. Вілінський А. Героїчна оперета // Радянська культура. 1964. № 92. С 3–4.
35. Владимир Фролов. URL: <http://operetta.od.ua/artists/15-2011-10-19-11-39-34.html> (дата звернення: 15.08.2017).
36. Владимир Фролов. URL: <http://muzkomediya.com/collective/person/vladimir-frolov> (дата звернення: 15.08.2017).
37. Владимирская А. Звездные часы оперетты. Ленинград: Искусство. 1975, 136 с.
38. Владимирская Г. Ольга Оганезова: хочется, чтобы душе было хорошо! // Фаворит. 2009. №3. С. 54–57.
39. Возняк Т. Феномен міста // «І». 2005. № 36. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36texts/voznyak.htm> (дата звернення: 19.09.2017).
40. Гаврилов Д. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. URL: http://samlib.ru/g/gawrilow_d_a/gavrilovd2012_27.shtml (дата звернення: 19.08.2017).

41. Галяс А. Соблазн былых триумфов // Вечерняя Одесса. 1994. 23 июля. С. 3.
42. Галяс А. «Старые дома», или «Театральный роман» по-одесски. URL: http://porto-fr.odessa.ua/?art_num=art022&year=2011&nnumb=04 (дата звернення: 17.08.2017).
43. Галяс А. Матвей Ошеровский: «Этот театр для меня – чужой». URL:<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XWRyk87cNcMJ:porto-fr.odessa.ua/1997/353/24-6.htm+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ua> (дата звернення: 10.08.2017).
44. Гельман Я. А., Лосинский И.Г. Хаджибей, или любовь к 3000 апельсинам: Либретто [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 2012. 45 с.
45. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. 439 с.
46. Герчанівська П. Е. Варіативність й інваріантність міфологічної свідомості // Культура і сучасність. 2013. Вип. 1. С. 33-39.
47. Гирц К. Интерпретация культур. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 560 с.
48. Голота В. Театральная Одесса. Киев: Мистецтво, 1990. 240 с.
49. Голубенко Г., Сущенко Л., Хаит В. Старые дома. Одесса: Летопись, 1993. 153 с.
50. Голяева И. Ах, Тоня, ах, Тося... // Одесские известия. 2005. 28 мая. С. 10.
51. Грабовский А. Л. Михаил Водяной. Очерк жизни и творчества. Одесса: ТЭС, 2009. 72 с.
52. Гриншпун И. А. Белая акация: Сценическая редакция [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 1956. 55 с.

53. Гринь А. Мистификация на Французском бульваре // Вечерняя Одесса. 2012. 20 октября. С. 3.
54. Грінхіс Я. П. Міф Одеси. Київ: Дух і літера, 2011. 182 с.
55. Губарь О. Пушкин. Театр. Одесса. Одесса: ВТПО «Кино-центр», 1993. 96 с.
56. Гудыма М. «Без женщин турку жить нельзя совсем!», или Как в Одесской музкомедии брали Хаджибей. URL: http://timer.od.ua/neformat/bez_jenschin_turku_jit_nel_zya_sovsem_ili_kak_v_odesskoj_muzkomedii_brali_hadjibey_632.html (дата звернення: 14.08.2017).
57. Гудыма М. «Водки налей, Володька!» Ко Дню города в Одесской музкомедии поставили «Графа Воронцова». URL: http://timer.od.ua/neformat/vodki_naley_volod_ka_ko_dnyu_goroda_v_odesskoj_muzkomedii_postavili_grafa_vorontsova_749.html (дата звернення: 10.08.2017).
58. Гудыма М. Игра «на понижение». Bravo, Сезя, bravo Сима! В целом же невыносимо... // Одесский вестник. 2005. 14 сентября. С. 7.
59. Гудыма М. Как одесские стилисты Попандопуло одевали // Зеркало недели. 2009. 26 декабря. С. 3–4.
60. Гудыма М. У Воронцовской колоннады показали «Хаджибей». URL: http://muzkomediya.com/reviews/u-vorontsovskoj-kolonnady-pokazali-hadzhibej_1 (дата звернення: 10.07.2017).
61. Гудыма М. «Хаджибей» под открытым небом. URL: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/33843.php> (дата звернення: 19.09.2017).
62. Гуцол С. Механизмы функционирования мифологической информации в культуре // ВІСНИК НТУУ «КПІ». 2010. №3. С. 110–120.
63. Гуцол С. От архетипа к кенотипу: некоторые аспекты концептуального анализа мифологем // ВІСНИК НТУУ «КПІ». 2007. №2. С. 73–81.
64. Гуцол С. Психологічні особливості структурних складових неоміфолгіного нарративу // ВІСНИК НТУУ «КПІ». 2011. №1. С. 103–108.

65. Дегтяренко И. Недетский разговор. Георгий Ковтун. URL.: http://atv.odessa.ua/programs/42/georgiy_kovtun_5307.html (дата звернення: 15.07.2017).
66. Дерibas А. М. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания (Репринт. изд. 1913 г.). Одесса: Ассоциация культурного развития Одессы, 1990. 379 с.
67. Димов В. Старая Одесса. URL: http://www.odessitclub.org/kiosk/old_odessa.htm (дата звернення: 15.08.2017).
68. Додолев Е. Ю. Мессии. Мифологизация религиозных вождей. URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=4091#more-4091> (дата звернення: 10.08.2017).
69. Дьяконова З., Новоселицька Л. Михайло Водяний. Київ: Музична Україна, 1972. 77 с.
70. Евгения Дембская. URL: <http://muzkomediya.com/collective/troupe/evgeniya-dembskaya> (дата звернення: 11.09.2017).
71. Евлампиев И. И. Петербург, Москва, Рим: взаимосвязь культурных мифов (город как смыслообразующий центр культуры) // Человек и город: пространства, формы, смысл. Том 2. Екатеринбург, 1998. С. 215–223.
72. Евреинов Н. Н. Театр для себя. // Демон театральности. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. 535 с.
73. Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Демон театральности. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. 535 с.
74. Евреинов Н. Н. Театротерапия // Оригинал о портретистах. Издательство: Москва: Совпадение, 2005. 400 с.
75. Ермолин Е. Миф и город. URL: http://www.academia.edu/1508723/Миф_и_город._Ермолин (дата звернення: 13.09.2017).
76. Єсипенко Р. М. Проблеми засвоєння українським театром драматургії країн близького зарубіжжя// Культура і сучасність, 2013. С. 110-116.

77. Жилиева Е. Музыкальная комедия. URL: <http://www.belcanto.ru/komedia.html> (дата звернення: 15.09.2017).
78. Жукова Л. В мире оперетты. Москва: Знание, 1976. 112 с.
79. Жуховицкий Л. Старые дома: Сценическая редакция [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 1979. 68 с.
80. Золотарева Е. Проблемы коммерциализации «одесского смеха» // Докса. Збірник наук. праць з філософії та філології. Одесса: ООО Студія. Негоціант, 2003. Вып. 3. С. 186–191.
81. Идалия Иванова. URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/w/sov/27681/forum/#s1239635> (дата звернення: 10.08.2017).
82. Иконникова С. Н., Большакова В. П. Теория культуры: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 592 с.
83. Илюшин И. Одесский театр в Америке. URL: http://portofr.odessa.ua/index.php?art_num=art018&year=2003&nnumb=49 (дата звернення: 22.08.2017).
84. Интервью с бывшим директором Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, заслуженным работником культуры Э. Рымашевским (08.04.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.
85. Интервью с главным режиссером Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, заслуженным деятелем искусств РФ В. Подгородинским (11. 02. 2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.
86. Интервью с директором Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, заслуженным работником культуры Украины Е. Редько (16.06.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.
87. Интервью с зав. труппой Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, заслуженным деятелем искусств

Украины А. Пославским (08.04.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

88. Інтерв'ю с заслуженою артисткою України А. Семеновою (25.06.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

89. Інтерв'ю с лауреатом Міжнародного конкурсу артистів оперетти Р. Рудним (06.05. 2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

90. Інтерв'ю с народною артисткою України В. Фроловою (28.03.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

91. Інтерв'ю с народною артисткою України Е. Дембскою (24.04.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

92. Інтерв'ю с народною артисткою України І. Ивановою (08.05.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

93. Інтерв'ю с народною артисткою України Н. Завгородньої (28.05.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

94. Інтерв'ю с народною артисткою України О. Оганезовою (18.03.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

95. Інтерв'ю с народним артистом України В. Фроловим (28.03.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

96. Інтерв'ю с народним артистом України Н. Завгороднім (28.05.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

97. Інтерв'ю с народним артистом України О. Школьніком (22.06.2015 – Одесса) [Рукопис] // зберігається в архіві автора.

98. Казанський Б. В. Метод театру. Аналіз системи Н. Н. Евреїнова. Ленінград: Academia, 1925. 172 с.

99. Як вони умерли. Михайл Водяной. URL: <http://akter.kulichki.net/publ/vodnoy.htm> (дата звернення: 10.08.2017).

100. Калиш В. Нескучний сад. Превращення музикального спектакля в Росії ХХ в. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. 384 с.

101. Кантор М. Тень культуры. URL: <http://expert.ru/expert/2012/28/ten-kulturyi/> (дата звернення: 10.07.2017).
102. Каракина Е. Оперетта, любовь моя? Заметки привередничающего зрителя. URL: <http://www.migdal.org.ua/times/32/2212/> (дата звернення: 10.08.2017).
103. Каракина Е. Повторение мифа. URL: <http://ru.duh-i-litera.com/povtorenie-mifa/> (дата звернення: 11.08.2017).
104. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестн. МГУ. Сер. 7, Философия. 1990. № 2. С.58– 65.
105. Кассирер Э. Функция мифа в социальной жизни человека. URL: http://gzvon.pyramid.volia.ua/biblioteka/kafedra_filosofii/libph/cassirer/fm.htm (дата звернення: 18.08.2017).
106. Ковалев П. Груз одесского мифа. URL: <http://primetour.ua/uk/company/articles/Gruz-odesskogo-mifa.html> (дата звернення: 16.08.2017).
107. Ковалева Н. Интеркультурные измерения отношений «свой–чужой» в философии Б.Вальденфельса // Докса. Одесса: ООО Студія Неогоціант, 2009. Вып. 14. С. 269–278.
108. Коваленко Ю. Владимир Фролов: Мы – осколки легендарного одесского театра музыкальной комедии // Харьковские известия. 2009. 13 серп. С. 13.
109. Ковзан Т. Знак в театрі // Театр: Історія, теорія, практика. Львов, 2013. 204 с.
110. Кожевников А. Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино. Санкт-Петербург: «Нена», 2004. 831 с.
111. Коллективное бессознательное и архетипы. URL: <http://pro-psichology.ru/sovremennye-psichologicheskie-teorii/87-kollektivnoe-bessoznatelnoe-i-arhetipy.html> (дата звернення: 10.08.2017).
112. Колтунова Е. Всех ли своих детей любит Одесса-мама? URL:

fr.odessa.ua/index.php?art_num=art024&year=2005&nnumb=36 (дата звернення: 12.08.2017).

113. Колтунова Е. Ей Бог дал ключи к сердцам одесситов». URL: <http://odesskiy.com/s/satosova-ljudmila.html> (дата звернення: 10.08.2017).

114. Коновалова Е. Евгения Дембская: я всегда любила хулиганские роли. URL: <http://www.strast10.ru/node/1873> (дата звернення: 19.08.2017).

115. Королькова О. Читая Бахтина, или почему «Юморина» не станет карнавалом // Докса. 2003. Вып. 3. С. 192–200.

116. Коул М. Культурно-историческая психология: наука будущего. Москва: Когито-Центр, Издательство «Институт психологии РАН», 1997. 432 с.

117. Кремешна Т. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості // Молодь і ринок. 2012. № 5(88). С. 102–105.

118. Крупник А. Семен Самойлович Крупник. URL: <http://odessa-memory.info/index.php?id=84> (дата звернення: 10.07.2017).

119. Куруч В. Дембская Евгения Михайловна. URL: <http://odesskiy.com/d/dembskaja-evgenija-mihajlovna.html> (дата звернення: 10.08.2017).

120. Ланцевская Н. Ю. Семиотика пространства провинции как источник развития имиджа места // Фундаментальные исследования. 2014. № 5–2. С. 423–427.

121. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.

122. Левит А. Народный артист Украины и России Матвей Ошеровский: «Идея взлетающего в небо Олимпийского Мишки пришла мне во сне». URL: <http://fakty.ua/122669-narodnyj-artist-ukrainy-i-rossii-matvej-osherovskij-ideya-vzletayucshego-v-nebo-olimpijskogo-mishki-prishla-mne-vo-sne> (дата звернення: 17.08.2017).

123. Левит А. А вы, гражданин Водяной, арестованы! URL: <http://fakty.ua/111899-quot-a-vy-grazhdanin-vodyanoj-arestovany-quot> (дата звернення: 17.08.2017).

124. Левит А. Марк Твен: «По виду Одесса точь-в-точь американский город». URL: <http://fakty.ua/12688-mark-tven-po-vidu-odessa-toch-v-toch-amerikanskij-gorod> (дата звернення: 17.08.2017).

125. Левит А. У Михаила Водяного была заветная мечта сыграть еще три роли: Чаплина, Бендера и Тевье-молочника. URL: <http://fakty.ua/193013-u-mihaila-vodyanogo-byla-zavetnaya-mechta-sygrat-ecshe-tri-rol-i-chaplina-bendera-i-teve-molochnika> (дата звернення: 17.08.2017).

126. Липовецкий М. Прощание с трикстером? URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/13073/details/13074/?expand=yes#expand> (дата звернення: 11.08.2017).

127. Липовецкий М. Скромное обаяние русского циника. URL: <http://inosmi.ru/world/20140103/216227003.html> (дата звернення: 11.08.2017).

128. Липовецкий М. Трикстер в СССР. URL: <http://arzamas.academy/materials/84> (дата звернення: 11.08.2017).

129. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата звернення: 11.08.2017).

130. Лисицына Л. Михаил Водяной: «король оперетты». URL: <http://yagazeta.com/www/news.php?extend.50784.3> (дата звернення: 11.08.2017).

131. Лич М., Заднепровский А. Бал в честь короля: Либретто [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 1992. 64 с.

132. Лотман Ю. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 269–287.

133. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург, 2000. 704 с.

134. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города: Семиотика города и городской культуры // Ученые записки

Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. С. 30–45.

135. Лотман Ю. Семиотика сцены // Статьи по семиотике искусства (Серия «Мир искусств»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 401–431.

136. Людмила Сатосова. URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/w/sov/136930/bio/>

137. Майданов А. Миф как источник знания // Вопросы философии. 2004. № 9. С. 91–105.

138. Максименко В. Ах, оперетта, оперетта... // Одесса. 1997. №3. С. 20–23.

139. Максименко В. Имя: Михаил Водяной. Одесса: ОКФА, 1999. 323 с.

140. Максименко В. Театр и город // Одесский вестник. 1997. 26 марта. С. 7

141. Маркина В. Идалия Иванова – легенда Одессы // Одесский вестник. 2011. 22 декабря. С. 7

142. Маркін Т. Розширюючи рамки жанру // Комсомольська іскра. 1967. 8 лютого. С. 3

143. Мастеница Е. Культурное пространство города как предмет исследования и объект познания: междисциплинарный поход. URL: http://www.bvahan.com/museologypro/muzeevedenie.asp?c_text=123&li2=2 (дата звернення: 13.08.2017).

144. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. т.2. Москва: «Советская энциклопедия», 1982. С. 25–28

145. Мисюк А., Каракина Е. Одесская тема // Одесский вестник. №14 (352) 22.01.93. С. 5

146. Мисюн А. Своя среди чужих: Одесса как перекресток Запада и Востока // Аркадія. 2004. №3 (5). С. 20-23.

147. Михаил Водяной и Маргарита Демина в огоньке. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EloGWQjZ35E> (дата звернення: 17.08.2017).
148. Михайлик Ю. Все начинается с любви // Знамя коммунизма. 1979. 20 ноября. С. 4.
149. Михайлов Н. Новое в оперетте // Правда Украины. 1967. 26 февраля. С. 4.
150. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты. Ленинград: Советский композитор, 1977. 384 с.
151. Найдорф М. Введение в теорию культуры. Историко-культурный процесс: учебник. Одесса: Оптимум. 2004, 254 с.
152. Найдорф М. Ранние годы «одесского мифа». URL: http://ctheorist.blogspot.com/2009/03/blog-post_26.html (дата звернення: 11.06.2017).
153. Наталья Завгородняя. URL: <http://muzkomediya.com/collective/person/nataliya-zavgorodnyaya> (дата звернення: 17.08.2017).
154. Некрасова М. Оперетта зажигает огни. URL: http://muzkomediya.com/reviews/operetta-zazhigaet-ogni_1 (дата звернення: 11.08.2017).
155. Николаева А. «Одесская тема» в репертуаре театра музыкальной комедии им. М.Водяного // Ученые записки ТНУ. 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 149–155.
156. Николаева Г. Архетип Учителя у життєписі народного артиста СРСР // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 125–129.
157. Николаева Г. Трансформація образу трикстера: від радянської до пострадянської культури (на прикладі вистав Одеського Театру Музичної Комедії ім. М. Водяного) // Культура України. 2015. Вип. 49. С. 116–125

158. Ніколаєва Г. «Одеський міф»: минуле та сьогодні // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. 2013. Т. 1. Вип. 19. С. 229–234.
159. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения в двух томах. Т.1. Москва: Мысль, 1990. С.57–157.
160. Одесса-мама. URL: <http://today.od.ua/Odessa-mama/> (дата звернення: 14.08.2017).
161. Одесситы есть? URL: http://www.beatles.ru/postman/forum_messages.asp?msg_id=11963&cfrom=1&showtype=0&сpage=555 (дата звернення: 11.08.2017).
162. Одесситы плакали на спектакле «Белая акация». URL: <http://prawwwda.com/dosug/odessiti-plakali-na-spektakle-belaya-akaciya/> (дата звернення: 19.07.2017).
163. Одесская музкомедия покажет мюзикл о взятии Хаджибея с Суворовым в юбке. URL: <http://timer.od.ua/70664>
164. Одесский академический театр музыкальной комедии им. М. Водяного: науч.- библиогр. указ. Упр. культуры и туризма, национальностей и религий Одес. облгосадмин.; Одес. обл. универс. науч. б-ка им. М. Грушевского; науч.-библиогр. отд. Одесса, 2013. 280 с.
165. Одесский академический театр музыкальной комедии им. М.Водяного. URL: <http://operetta.odess.net/russian/history.html> (дата звернення: 09.08.2017).
166. Open-air оперетта «Белая акация»! URL: <http://muzkomediya.com/news/open-air-belaja-akatsija>
167. Оперетта. URL: <http://sunny-genre.narod.ru/about.html> (дата звернення: 01.08.2017).
168. Панкратьев С. Самый популярный одессит. URL: http://kyiv-vestnik.com.ua/public_s4535.html (дата звернення: 11.08.2017).
169. Патрон І. Міф міста: теоретичний аспект // Вісник Львівського університету. 2013. Вип. 12. С. 140-149.

170. Перлов Г. Театральная жизнь Одессы. URL: http://www.odessapassage.com/passage/magazine_details.aspx?id=37048 (дата звернення: 16.08.2017).
171. Песчанская С. Гений места. URL: <http://www.migdal.org.ua/times/99/17529/> (дата звернення: 11.08.2017).
172. Пискурев С. Искусство жить в Одессе // Горожанин. 2006. №10(86). С. 46.
173. Плоткин Г. Рассвет над морем: Либретто [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 1964. 57 с.
174. Познер М. Одессой надо лично говорить. Одесса, 2005. 240 с.
175. Пойзнер М. Их не знали только в лицо... URL: http://www.odessitclub.org/index.php?name=reading_room/poizner/ikh_ne_znali&title=%CC%E8%F5%E0%E8%EB%20%20%CF%EE%E9%E7%ED%E5%F0 (дата звернення: 11.06.2017).
176. Полищук В. Чисто одесская оперетта // Одесский вестник. 2012. 22 ноября. С. 7
177. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). Москва: «Лабиринт», 2002. 288 с. С. 76–83.
178. Революция... в ритме вальса. URL: <http://www.shtraus.ru/content/view/507/106/> (дата звернення: 13.08.2017).
179. Ричардсон Т. По следам «городского» форума. URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/07/13online/> (дата звернення: 22.08.2017).
180. Русакова О.Ф., Русаков В. М. PR-Дискурс: Теоретико-методологический анализ. URL: http://www.madipi.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=27&limitstart=4
181. Рыбак М. Одиссея Матвея Ошеровского. URL: <http://porto-fr.odessa.ua/1999/31/30-100.htm>

182. Рыбакова А. Не только любовь // Одесский вестник. 2012. 6 сентября. С. 7
183. Савченко В. Мишка Япончик – «король» одесских бандитов. URL: <http://militera.lib.ru/bio/savchenko/05.html> (дата звернення: 26.08.2017).
184. Савченко В. Одесский миф до и после. URL: odessa.info/blog/viktor_savchenko/1358.html (дата звернення: 29.08.2017).
185. Светлица М. Одесские эссе. Очерки. Одесса: Оптимум, 2002. 290 с.
186. Сергеева М. Ольга Оганезова – это звучит по-одесски! URL: <http://rupor.od.ua/article/Olga-Oganezova--eto-zvuchit-po-odesski/> (дата звернення: 11.08.2017).
187. Сидорович Ю. М. Мифологические основания культуры // Наука. Релігія. Суспільство. 2008. № 1. С. 72-80.
188. Сквирская В., Хэмфри К. Одесса: «скользящий» город и ускользяющий космополитизм. URL: <http://eavest.ru/biblioteka/stati-i-knigi/mify/31-vera-skvirskaya-kerolajn-khemfri-odessa-skolzkiy-gorod-i-uskolzayushchij-kosmopolitizm> (дата звернення: 01.08.2017).
189. Слободяник Д. Прекрасная Ольга. URL: http://www.afisha.od.ua/theatre/164_70/ 1 (дата звернення: 11.08.2017).
190. Сметанина Г. Старшина II статьи Анка // «Огонек», май 1966. С.17.
191. Смирнов В. Таки-да большой полутолковый словарь одесского языка. Т.3. Одесса: АН, 2005. 528 с.
192. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографі; вид. друге, перероб. і доп. Киев: НАКККіМ, 2016. 352 с.
193. Станишевский Ю. Краски украинской оперети. Киев: «Музична Украина», 1970. 138 с.

194. Станішевський Ю. Українська оперета: проблеми, пошуки, парадокси.

URL:[http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenum%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%203\(13\)2005/Stanishevskyj.pdf](http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenum%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%203(13)2005/Stanishevskyj.pdf)

(дата звернення: 15.08.2017).

195. Тарасенко А. А. Порталы мифа: Изобразительное искусство Одессы второй половины XX-начала XXI века в пространстве «большого времени»: учебное пособие. Одесса: Южно-Украинский национальный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2014. 272с.

196. Тард Г. Психологія натовпів. Москва, 1998. 416 с.

197. Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960–1970-х годов. Москва: Государственный институт искусствознания, «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 400 с .

198. Томпсон П. Голос прошлого. Устная история. Москва, Издательство «Весь Мир», 2003. 368 с.

199. Трикстеры и патриоты, «центровые» и «маргиналы» (пост)советской культуры. URL: <http://net.abimperio.net/node/1779> (дата звернення: 11.08.2017).

200. Троицкий С. Трикстер: у истоков смеховой культуры// Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 13. 2008. С. 101–108.

201. Тхоржевська Т. В. Про кіно, міфологію та ідентичність // Проблеми культурної ідентичності в актуальному мистецтві та музейній практиці: зб. матеріалів наук. конф. / ОНПУ; МСІО. Одеса, 2016. С. 70–71.

202. Ульяновский Е. Граф Воронцов: Либретто Либретто [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 2010. – 67 с.

203. Уроки Одессоведения: учебн. пособие [Бондаренко Н. И., Вовк Л. В., Горбатюк А. И. и др.]. Одесса, 2010. 383 с.

204. Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры. Миф – имя – культура. URL: <http://psylib.ex12.ru/librios/Culture/Ysp/19.php> (дата звернения: 13.08.2017).

205. Утесов Л. Есть город, который... Воспоминания. Одесса: Изд-во «Optimum», 2005. 182 с.

206. Утесов Л. Спасибо, сердце. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/UTESOW/serdce.txt> (дата звернения: 11.05.2017).

207. Утехин И. Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н. Н. Евреинова // Реальность и субъект. 1998. Т.2. №1. С. 80–90.

208. Фарберович М. Жизнь одесситов в 50-60-е годы XX-века, какой она была. URL: <http://odesskiy.com/chisto-fakti-iz-zhizni-i-istorii/zhizn-odessitov-v-50-60-e-gody-hh-veka-kakoj-ona-byla.html> (дата звернения: 10.08.2017).

209. Флешмоб в Аркадии. URL: http://muzkomediya.com/news/fleshmob-v-arkadii_1 (дата звернения: 18.08.2017).

210. Флешмоб в ТРЦ «Ривьера». Часть 2 | 24.08.13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hYpICZBvkOE> (дата звернения: 18.08.2017).

211. Фокс К. Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения. URL: http://royallib.com/book/foks_keyt/nablyudaya_za_anglichanami_skritie_pravila_povedeniya.html (дата звернения: 03.08.2017).

212. Хаит В. Одесский юмор: Антология. URL: http://fictionbook.ru/author/kollektiv_avtorov/odesskiyi_yumor_antologiya/read_online.html?page=1 (дата звернения: 11.06.2017).

213. Херсонский Б. Одесский синдром (Материал для сборки). URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/he28.html> (дата звернения: 11.06.2017).

214. Чернецкая Т. Самый одесский театр // Слово. 2004. 22 мая. С. 5.

215. Чернецкая Т. И грянул бал // Одесские известия. 1993. 6 лютого. С. 2.
216. Чернін В. Весела Одеса // Радянська культура. 1958. № 58 (162). С. 3.
217. Чернявская О. Город как коммуникативное пространство // В кн.: Город меняющийся: траектории развития и культурные пространства. Пермь: Пермский филиал НИУ ВШЭ, 2011. С. 24–35.
218. Чернявская Ю. Трикстер или путешествие по Хаосу. URL: mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html
219. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.): монографія. Київ: Генеза, 2005. 592 с.
220. Шерганова И. Роль «городского мифа» в создании семиотики города (на примере Москвы и Петербурга). URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1/Sherganova/> (дата звернення: 11.08.2017).
221. Шильман М. Трикстер, герой, его тень и ее заслуги. URL: <http://abuss.narod.ru/texthtml/trickster.htm> (дата звернення: 12.08.2017).
222. Штекель М. Одесский миф: причины и последствия для одесского искусства // Аркадия. 2009. №4. С. 56–59.
223. Шюц А. Мир, светящийся смыслом. М.: РОССПЭН, 2004. 1056 с.
224. Щербаков А. Если на улице Жанны живешь... // Знамя коммунизма. 1967. 18 марта. С. 3.
225. Щербаков А. Озаренные рассветом // Знамя коммунизма. 1964. 15 ноября. С. 3.
226. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 250 с.
227. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. Москва: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 191–201.

228. Юберсфельд Анна. URL: <http://terme.ru/dictionary/1113/word/yubersfeld-ana> (дата звернения: 11.07.2017).

229. Южная столица: Одесса первой половины XIX века в литературных и краеведческих источниках, мемуарах, дневниках, письмах. Одесса; Москва: Локид Премиум; Локид-пресс, 2009. 544 с.

230. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 304 с.

231. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

232. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. 544 с.

233. Юнг К. Г. Человек и его символы. Москва: Серебряные нити, 1997. 456 с.

234. Юхвид Л. Свадьба в Малиновке: Либретто [Рукопис]. Одесса: Архив Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного, 1984. 54 с.

235. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Москва, 1937. 456 с.

236. Ярошенко Л. Неомифологизм в литературе XX века: Учеб. – метод. пособие. Гродно: ГрГУ, 2002. 103 с.

237. Buckler J. Mapping St. Petersburg: Imperial Text and Cityshape. Princeton: Princeton University Press, 2005. P. 38

238. Florida R. L. The Rise of the Creative Class: And how It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life. Basic Books, 2002. 404 p.

239. Herlihy P., Gubar O. The Persuasive Power of the Odessa Myth. Cities after the Fall of Communism: Reshaping Cultural Landscapes and European Identity, Johns Hopkins University Press 2009. P. 137–165.

240. Jan Harold Brunvand.

URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Harold_Brunvand (дата звернення: 20.08.2017).

241. Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture (Cultural Revolutions: Russia in the Twentieth Century). Boston: Academic Studies Press, 2011. 300 p.

242. Makolkin A. City – icon in a poetic geography: Pushkins Odessa// Writing the City: Eden, Babylon, and the New Jerusalem. Peter Preston, Paul Simpson-Housley. Routledge, 1994. 351 p.

243. Moyer J. Step-by-Step Guide to Oral History. URL: http://dohistory.org/on_your_own/toolkit/oralHistory.html (дата звернення: 24.08.2017).

244. Mumford L. What is a city? // Ed. Legates R.T., Stout F. The City Reader. 2nd ed. 2001. P. 93–96

245. On Theater by Roland Barthes. URL: <http://garagemca.org/ru/publishing/roland-barthes-on-theater> (дата звернення: 24.08.2017).

246. Oral history. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Oral_history (дата звернення: 25.08.2017).

247. Radin P. The Trickster: A study in American Indian Mythology. New York: Schocken Books Inc., 1972. 211 p.

248. Ramer S.C. Meditations on Urban Identity: Odessa/Odessa and New // Place, identity, and urban culture: Odessa and New Orleans. Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2008. P.1 – 7

249. Reti I. Oral History Primer. Working Definition of Oral History. URL: <https://library.ucsc.edu/reg-hist/oral-history-primer> (дата звернення: 26.08.2017).

250. Richardson T. Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine. Toronto: University of Toronto Press, 2008. 281 p.

251. Ruble B. A. Washington's U Street: A Biography. Washington; Baltimore, 2010. p. 138

252. Ruble B. A. *New Orleans and Odessa: The Spaces in Between as a Source of Urbane Diversity*// *Place, identity, and urban culture: Odessa and New Orleans*. Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2008. P. 35–42.

253. Shopes L. *What Is Oral History?* (from the *Making Sense of Evidence* series on *History Matters: The U.S. Survey on the Web*). URL: <http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/oral.pdf> (дата звернення: 23.09.2017).

254. Shöpflin G. *The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths*. In *Myths and Nationhood*. New York: Routledge, 1997. P.19–36.

255. Turoma S. *Lotman's Petersburg, Simmel's Venice, and the «Eccentric City» Observed // Varietas et Concordia: Essay in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, 2007. P. 210–219.

ДОДАТКИ

Додаток А

Питання до головного режисера театру (В. Подгородинського):

1. Чому саме театр Музкомедії ім. М. Водяного став одним з фірмових знаків Одеси? Поділіться спогадами про цей театр в радянську епоху. Які культурні смисли він ніс (завдяки репертуару, акторам, режисерам)?
2. Чому акцентування уваги саме на одеській темі дало цьому театру перевагу та можливість зав'язати більш тісний діалог з глядачем?
3. Поділіться спогадами від спілкування з провідними артистами театру.
4. Чи враховуєте Ви на смаки й уподобання одеської публіки, коли ставите вистави? Наскільки само місто Одеса впливає на репертуар і який підхід потрібен до цього глядача? За Вашим спостереженнями, в чому відмінність одеської публіки від інших?
5. Як виникла ідея зробити місту ексклюзивний подарунок – відкрите представлення лайт-версії відомої оперети І. Дунаєвського «Біла акація» (1 вересня 2014 р.)? Як працювалося з матеріалом? Що Ви хотіли сказати глядачеві? Чи будуть ще проекти подібного роду?
6. Чи плануються нові вистави на одеську тему? І щоб Вам особисто хотілося поставити (на одеську тему)?
7. Могли б Ви порівняти радянську Одесу і Одесу сучасну. Як змінилися люди, публіка, життя міста, мова, поведінка?
8. Наскільки відомо, Ви зараз живете у Санкт-Петербурзі. Чим принципово відрізняються два міста – Одеса і Санкт-Петербург? Чи не зникло Ваше внутрішнє відчуття себе одеситом за межами Одеси?
9. У чому, на Ваш погляд, основна функція Музкомедії сьогодні?

Додаток Б

Питання до дирекції (Е. Римашевського; О. Редько) та зав.трупною (А. Пославського) театру:

1. Чому саме театр Музкомедії став одним з фірмових знаків Одеси? Які культурні смисли ніс цей театр в радянську епоху (завдяки репертуару, акторам, режисерам)?
2. Чому акцентування уваги саме на одеській темі дало цьому театру перевагу та можливість зав'язати більш тісний діалог з глядачем?
3. В якому році Ви зайняли свою посаду в театрі? Як це трапилося?
4. Поділіться спогадами від спілкування з провідними артистами. Що Ви можете розказати про М. Водяного? В чому була запорука його успіху?
5. Яке значення має пряма спадкоємність між поколіннями артистів в контексті існування саме цього театру? Які приклади можете навести?
6. Яка Ваша найулюбленіша вистава на одеську тему і чому? У радянські роки було більше вистав на одеську тему? З чим це пов'язано?
7. У радянський період театр підтримувався державою (дотації, міськ.бюджет)? Чи були вистави-замовлення? Наскільки влада тиснула на репертуар? Як ситуація змінилась на тепер?
8. Чим для самого театру, міста в цілому став «Бал на честь короля»?
9. Що Ви можете розповісти про гастролі театру в радянські роки і сьогодні? У чому принципова різниця між публікою одеської і не одеської? Наскільки саме місто впливає на репертуар театру? Який підхід потрібен до цього глядача?
10. 1 вересня 2014 р. театр зробив місту ексклюзивний подарунок – відкрите представлення лайт-версії відомої оперети І. Дунаєвського «Біла акація». Що, на Ваш погляд, дають такі проекти місту? Чи повернеться «Біла акація» до репертуару?
11. Могли б Ви порівняти радянську Одесу і Одесу сучасну. Як змінилися люди, публіка, життя міста, мова, поведінка?
12. У чому, на Ваш погляд, основна функція театру Музкомедії сьогодні?

Додаток В

Питання до провідних артистів театру: - корифеїв (Є. Дембська, І. Іванова):

1. Чому саме театр Музкомедії ім. М. Водяного став одним з фірмових символів Одеси? Чим Ви підкорили одеського глядача? В репертуарі в радянські роки було багато одеських вистав. Чи стало це основою популярності театру?
2. Згадайте, як Вас прийняла Одеса, коли Ви тільки переїхали сюди? Що Вам відразу сподобалося в цьому місті? Коли Ви вперше відчули себе одеситкою? Наскільки складно Вам було грати роль Лори / Тосі з «Білої акації»? Як працювалося з М. Водяним та ін..? Хто з артистів став Вашими друзями?
3. Поділіться спогадами про М. Водяного? Яким він був? У чому був його секрет популярності? Які театральні курйози, кумедні випадки відбувалися в театрі? Може, чули про себе і колег якісь легенди?
4. Поділіться спогадами про театр Музкомедії, коли він ще був у старій будівлі (Грецька, 48а). Чи відрізнявся цей театр від нинішнього? Чим?
5. У чому принципова різниця між одеською публікою і не одесської? Де Ви були на гастролях? Як публіка сприймала театр? Які вистави давали і що мало успіх?
6. Чим для Вас, театру та міста в цілому став «Бал на честь короля»?
7. Яка Ваша найулюбленіша вистава на одеську тему і чому? Чим для Вас є ролі одеських жінок (чи вони Вам близькі)?
8. 1 вересня 2014 р. театр зробив місту ексклюзивний подарунок – відкрите представлення лайт-версії відомої оперети І. Дунаєвського «Біла акація». Що, на Ваш погляд, дають такі проекти місту? Чи вважаєте Ви, що «Біла акація» повинна завжди бути в репертуарі?
9. Могли б Ви порівняти радянську Одесу і Одесу сучасну. Як змінилися люди, публіка, життя міста, мова, поведінка?
10. У чому, на Ваш погляд, основна функція Музкомедії сьогодні?

- прямих учнів та послідовників корифеїв театру (середнє покоління артистів: В. Фролов, В. Фролова, О. Школьник, Н. Завгородній, Н. Завгородня, О. Оганезова, А. Ахметова, А. Семенова):

1. Чому саме театр Музкомедії став одним з фірмових знаків символів Одеси? Поділіться спогадами про цей театр в радянську епоху? Які культурні смисли він ніс (завдяки репертуару, акторам, режисерам)?
2. Чому акцентування уваги саме на одеській темі дало цьому театру перевагу?
3. Коли Ви прийшли до трупи? Як взагалі це сталося? Поділіться спогадами від спілкування і співпраці з артистами театру (особливо з корифеями). Які збереглися спогади про М. Водяного? В чому була запорука його успіху?
4. Хто був Вашими вчителями, близькими друзями? Чи відрізнявся старий театр за духом (на Грецькій, 48а) від сучасного і на скільки? Яке значення має пряма спадкоємність між поколіннями артистів (від учителя до учня) в контексті існування саме цього театру? Які легенди чули про себе і колег?
5. Яка Ваша найулюбленіша вистава на одеську тему і чому? Роль якого персонажа з вистав на одеську тему Вам найбільше подобається?
6. Чим для самого театру, міста в цілому став «Бал на честь короля»?
7. Як грав М. Водяной свої коронні ролі? Які акценти він ставив? Чи складно було брати ролі майстра (*питання до В. Фролова, Н. Завгороднього, О. Школьника*)? Як Ви їх інтерпретували? Що нового привнесли?
8. В яких гастрольних турне Ви були? Що це була за публіка? Які вистави давали? Що мало успіх?
9. Що Ви можете розповісти про співпрацю з театром «Рішельє» (*питання до О. Оганезової, О. Школьника*)?
10. У чому принципова різниця між публікою одеської і не одеською? Взагалі, наскільки це місто впливає на репертуар, на взаємодію між артистом і публікою? Який підхід потрібен до цього глядача? В чому відмінність одеської публіки від інших?

11. 1 вересня 2014 р. театр зробив місту ексклюзивний подарунок – відкрите представлення лайт-версії відомої оперети І. Дунаєвського «Біла акація». Що, на Ваш погляд, дають такі проекти місту? Чи вважаєте Ви, що «Біла акація» повинна завжди бути в репертуарі?

12. Могли б порівняти радянську Одесу і Одесу сучасну?

13. У чому, на Вашу думку, основна функція Музкомедії сьогодні?

- молодих артистів театру (Р. Рудний, І. Ковальська, Н. Ткачук):

1. Чому саме театр Музкомедії став одним з фірмових символів Одеси?

2. Чому акцентування уваги саме на одеській темі дало цьому театру перевагу?

3. Ви знайомі з історією цього театру, традиціями, його корифеями? Що можете сказати про М. Водяного. В чому була запорука його успіху?

4. Ви одессит(ка) за народженням? В якому році Ви прийшли до трупи? Як взагалі це сталося? Поділіться, спогадами від спілкування і співпраці з артистами театру (особливо з корифеями).

5. Хто став Вашими вчителями, близькими друзями? Які легенди Ви чули про себе і колег?

6. Яка Ваша найулюбленіша вистава на одеську тему і чому? Роль якого персонажа з вистав на одеську тему Вам найбільше подобається?

7. В яких гастрольних турне Ви були? Що це була за публіка? Які спектаклі давали? Що мало успіх?

8. У чому принципова різниця між публікою одеської і не одеською? Наскільки це місто впливає на репертуар? Який підхід потрібен до цього глядача? В чому відмінність одеської публіки від інших?

9. 1 вересня 2014 р. театр зробив місту ексклюзивний подарунок – відкрите представлення лайт-версії відомої оперети І. Дунаєвського «Біла акація». Що, на Ваш погляд, дають такі проекти місту? Чи вважаєте Ви, що «Біла акація» повинна завжди бути в репертуарі?

10. У чому, на Вашу думку, основна функція Музкомедії сьогодні?

Додаток Г

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Коцюренко А. Артикуляція «одесского мифа» в репертуарі Одеського театру музикальної комедії (на прикладі семиотического аналізу спектакля «Біла Акація // Аркадія. 2012. № 3 (34). С. 64–67.
2. Ніколаєва Г. «Одеський міф»: минуле та сьогодні // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Т. 1. Вип. 19. С. 229–234.
3. Николаева А. Ведущие артисты труппы Одесского театра музыкальной комедии им. М. Водяного как субъекты мифологизации // Аркадия. 2014. № 2 (39). С. 16–20.
4. Николаева А. «Одесская тема» в репертуаре театра музыкальной комедии им. М. Водяного // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 149–155.
5. Николаева А. «Одесский миф» как механизм культурной идентификации (на примере анализа творческой деятельности театра музыкальной комедии им. М. Водяного) // Культура народов Причерноморья: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. 2014. № 268. С. 90–93.
6. Ніколаєва Г. Трансформація образу трикстера: від радянської до пострадянської культури (на прикладі вистав Одеського Театру Музичної Комедії ім. М. Водяного) // Культура України. 2015. Вип. 49. С. 116–125.
7. Ніколаєва Г. Архетип Учителя у життєписі народного артиста СРСР М. Водяного // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 125–129
8. Ніколаєва Г. Культурна антропологія та методика усної історії в контексті сучасного театрознавства (на прикладі розгляду артикуляції

одеського міського міфу у творчій діяльності Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 164–167.

Статті в міжнародних наукових виданнях:

9. Nikolaieva H. The research on articulation of the city myth in the creative activity of Odessa musical comedy theatre named after M. Vodyanoy: interdisciplinary approach // *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. Volume 3, Issue 1. P. 94–97

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

10. Николаева А. Образ одессита в творчестве М. Водяного как альтернатива официальной культуре // *Мистецтву дозволено все?: зб. матеріалів наук. конф. / Одеса: ОНПУ; МСІО, 2015. С. 64–66.*

11. Николаева Г. Культурологічний дослідницький інструментарій у сучасному театрознавстві: до проблеми життєпису корифеїв театру музичної комедії ім. М. Водяного // *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матеріалів міжнародної науково-теоретичної конференції: Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2016. С. 91–93.*

12. Николаева Г. «Ти Одесит, Мішка...»: Одеська Музкомедія і міська культурна ідентичність // *Проблеми культурної ідентичності в актуальному мистецтві та музейній практиці: зб. матеріалів наук. конф. / Одеса: ОНПУ; МСІО, 2016. С. 45–46.*

Публікації, які додатково відображають результати дисертації:

13. Николаева Г. Яшка-Буксир, Мішка Япончик, Попандопуло: трикстери «одеського міфу» у виставах Театру музичної комедії ім. М. Водяного // *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 15. С. 130–134.*

14. Николаева А. Феномен народного артиста СССР М. Водяного: культурологический аспект // Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология: Сб. науч. тр. Курского государственного университета. 2014. Вып. 1. С. 41–45.

15. Николаева А. Не только имя, а и душа // Одесские известия. 12.09.2015. №79 (4789). С. 8.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідались автором на Всеукраїнських та Міжнародних науково-практичних і науково-теоретичних конференціях, зокрема: Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура у розмаїтті виявів» (м. Рівне, Рівненський державний гуманітарний університет (РДГУ), 12-13 листопада 2013 р., форма участі – очна), Міжнародна науково-практична конференція «Політика і філософія. Доли мистецтва в ХХІ столітті» (м. Одеса, гуманітарний факультет Одеського національного політехнічного університету та Музей сучасного мистецтва Одеси, 16 - 18 вересня 2014 р., форма участі – очна), Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (м. Харків, Харківська державна академія культури (ХДАК), 22-23 квітня 2015 р., форма участі – очна), Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтву дозволено все?» (м. Одеса, гуманітарний факультет Одеського національного політехнічного університету та Музей сучасного мистецтва Одеси, 21 - 23 жовтня 2015 р., форма участі – очна), Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 25 квітня 2016 р., форма участі – заочна), Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми культурної ідентичності в актуальному

мистецтві та музейній практиці», м. Одеса, гуманітарний факультет Одеського національного політехнічного університету та Музей сучасного мистецтва Одеси, 14-16 вересня 2016 р., форма участі – очна).

Окремі результати дослідження було викладено на методичних семінарах кафедри культурології та мистецтвознавства ОНПУ. Значний об'єм інформації було використано при підготовці матеріалів до лекційних курсів «Історія театру», «Сучасна українська культура» та «Культурна ідентичність в глобалізованому світі» для студентів спеціальності 034 – Культурологія на гуманітарному факультеті ОНПУ. Низку теоретичних та історичних матеріалів дисертації застосовано при проведенні семінарських занять зі студентами ОНПУ з курсів «Прикладна культурологія», «Історія театру», «Аналіз художнього твору та принципи художньої критики», «Культурна ідентичність в глобалізованому світі», «Міфопоетика культурного артефакту».